BENEDETTO CROCE

BREVIARIO DE ESTÉTICA

CUATRO LECCIONES SEGUIDAS DE DOS ENSAYOS Y UN APÉNDICE

Novena edición

COLECCIÓN AUSTRAL

ESPASA-CALPE

BREVIARIO DE ESTÉTICA

BENEDETTO
CROCE

BREVIARIO DE ESTÉTICA

CUATRO LECCIONES SEGUIDAS DE DOS ENSAYOS Y UN APÉNDICE

Novena edición

COLECCIÓN AUSTRAL

ESPASA-CALPE

Primera edición: 10 - VIII - 1938
Segunda edición: 20 - VI - 1939
Tercera edición: 28 - II - 1942
Cuarta edición: 15 - V - 1943
Quinta edición: 28 - III - 1945
Sexta edición: 18 - IV - 1947
Séptima edición: 16 - V - 1967
Octava edición: 9 - III - 1979
Novena edición: 12 - VII - 1985

Traducción del italiano por José Sánchez Rojas

© *De esta edición: Espasa-Calpe, S. A., 1938*

Maqueta de cubierta: Enric Satué

Depósito legal: M. 24.702—1985

ISBN 84—239—0041—X

CC BY NC ND

Impreso en España
Printed in Spain

Acabado de imprimir el día 12 de julio de 1985

Talleres gráficos de la Editorial Espasa-Calpe, S. A.
Carretera de Irún, km. 12,200, 28049 Madrid

ÍNDICE

ADVERTENCIA DEL AUTOR 9

LECCIÓN PRIMERA.
¿Qué es el arte? 11

LECCIÓN SEGUNDA.
Prejuicios en torno al arte 37

LECCIÓN TERCERA.
El puesto del arte en el espíritu y en la sociedad humana 57

LECCIÓN CUARTA.
La crítica y la historia del arte 75

INICIACIÓN, PERÍODOS Y CARÁCTER DE LA HISTORIA DE LA ESTÉTICA 93
El carácter de totalidad de la expresión artística 117

APÉNDICE.
I. Ironía, sátira y poesía 131
II. En torno a la gradación de las obras de arte 136
III. Disciplina y espontaneidad 139

ADVERTENCIA DEL AUTOR

Con motivo de la inauguración, celebrada en el mes de octubre del año pasado, del Rice Instituto —la nueva y gran Universidad de Houston en el Estado de Tejas—, fui invitado por su presidente, el profesor Edgar Lovett Odell, a pronunciar algunas lecciones sobre los temas que forman el contenido de este volumen y que fueran para los oyentes como una orientación sobre los problemas capitales de la Estética. Habiéndome excusado, a causa de mis muchas ocupaciones, que me impedían, por el momento, emprender un largo viaje al golfo de Méjico, se me replicó, con la mayor cortesía, que se me dispensaba del viaje corporal a cambio de que enviase el manuscrito de las lecciones para traducirlo al inglés —como se hizo en seguida— e incorporarlo a los volúmenes conmemorativos de la inauguración. Y en pocos días escribí este BREVIARIO DE ESTÉTICA, *cumpliendo el compromiso que contraje. Luego, después de haber acabado mi tarea, advertí, con cierto regodeo mental, que no solamente había condensado en este librito los conceptos más importantes de mis volúmenes anteriores sobre el mismo tema, sino que además los había expuesto con mayor cohesión y más aguda perspicacia que en mi Estética, que tiene ya la respetable antigüedad de doce años. Una nueva idea se apoderó también de mi espíritu; la idea de que estas cuatro lecciones recogidas aquí pueden ser útiles para los jóvenes que se consagran al estudio de la poesía y, en general, del arte, y hasta servir en las escuelas secundarias como libro auxiliar y de consulta en los estudios literarios y filosóficos. Porque tengo para mí que la* Estética, *cuando se enseña con habilidad, sirve, mejor que otra disciplina filosófica cualquiera, de introduc-*

ción y de pórtico para el aprendizaje de la filosofía, porque el arte y la poesía despiertan en seguida el ejercicio de la atención y de la reflexión de los muchachos. La Lógica, en cambio, supone el ejercicio previo de las investigaciones científicas, resultando para ellos demasiado abstracto, y la Ética —al menos en Italia, donde por razones históricas, de todos conocidas, falta el estímulo que el espíritu religioso ejercita sobre la meditación del humano destino —parece generalmente una prédica cansina y machacona, y la llamada Psicología, más que preparación, suele ser disertación de la filosofía. Los problemas del arte, por el contrario, conducen más hacedera y espontáneamente, no sólo a conquistar el hábito de la especulación, sino a gustar por anticipado de las mieles de la lógica, de la ética y de la metafísica, ya que, por ejemplo, comprender la relación de contenido y forma en el arte es comenzar a comprender la síntesis a priori; *comprender la relación de intuición y expresión vale tanto como superar el materialismo y, a la vez, el dualismo espiritualista; comprender el empirismo de las clasificaciones de los géneros literarios y de las artes es lo mismo que darse cuenta de la diferencia entre el procedimiento naturalista y el filosófico... Y así sucesivamente. Tal vez será ésta una ilusión mía nacida de mi poco conocimiento de las escuelas secundarias, de las que no conservo, sino los lejanos y, al mismo tiempo, vivos recuerdos de mis tiempos de estudiante, y en ellos me fundo. Pero es el caso que semejante ilusión me ha movido a publicar, en italiano, mis lecciones de América y a dejárselas incluir a mi amigo Laterza en su nueva "Colección escolar", a la que deseo toda suerte de bienandanzas.*

B. C.

Nápoles, 1 de enero de 1913.

LECCIÓN PRIMERA

¿QUÉ ES EL ARTE?

A la pregunta ¿qué es el arte? puede responderse bromeando, con una broma que no es completamente necia, que el arte es aquello que todos saben lo que es. Y verdaderamente, si no se supiera de algún modo lo que es el arte, no podríamos tampoco formularnos esta pregunta, porque toda pregunta implica siempre una noticia de la cosa preguntada, designada en la pregunta y, por ende, calificada y conocida. Cosa sobre la cual podemos hacer una experiencia de hecho, si nos damos cuenta de las ideas, justas y profundas, que oímos con frecuencia formular con relación al arte por aquellos que no son profesionales de la filosofía y de la teoría, por los laicos, por los artistas poco amigos de razones, por las personas ingenuas, hasta por las gentes del pueblo; ideas que van muchas veces implícitamente envueltas en los juicios que se hacen en torno a determinadas obras de arte, y que algunas veces se pronuncian en forma de aforismos y de definiciones. Y hasta damos en la flor de sospechar que pudiéramos reírnos a mandíbula batiente, siempre que nos viniese en ganas, de los filósofos orgullosos que pretenden haber descubierto la naturaleza del arte, metiéndonos por los ojos y por los oídos proposiciones escritas en los libros más vulgares y frases del acervo común de las gentes, advirtiéndonos que contienen, con la mayor claridad, su flamante descubrimiento.

El filósofo tendría siempre ocasión de avergonzarse si mantuviese alguna vez la ilusión de haber legado, con sus doctrinas personales, algo completamente original a la común conciencia humana, algo extraño a esta conciencia,

la revelación de un mundo enteramente nuevo. Pero no se turba y sigue derecho su camino, porque sabe que la pregunta, ¿qué cosa es el arte? —como, en general, toda pregunta filosófica sobre la naturaleza de lo real y toda pregunta de conocimiento—, si adquiere en las palabras que se emplean cierto matiz de problema general y total, que se pretende resolver por primera y por última vez, tiene siempre, en efecto, un significado circunstancial, que reza con las dificultades especiales que se viven en un momento determinado de la historia del pensamiento. Ciertamente la verdad corre por su camino, como la chispa del conocido proverbio francés, y como la metáfora "reina de los tropos", según los sectores con que Montaigne se topaba en la cháchara de su camarera. Pero la metáfora de la camarera es la solución de un problema que expresa precisamente los sentimientos que agitan en aquel instante el espíritu de ésta, y las afirmaciones triviales que intencionada o incidentalmente oímos sobre la naturaleza del arte, son soluciones de problemas lógicos que se presentan a éste o al otro individuo que no hace profesión de filósofo, y que, sin embargo, como hombre, y como tal hombre, es filósofo en cierta medida. Y así como la metáfora de la camarera expresa, por regla general, una limitada y pobre concepción de sentimientos con relación a los poetas, del mismo modo la afirmación trivial de un no filósofo resuelve un problema liviano con relación al problema que el filósofo se ha propuesto. La respuesta, ¿qué cosa es el arte?, puede ser semejante en uno y en otro caso, pero solamente en la apariencia, ya que se complica después con la riqueza distinta de su contenido íntimo. La respuesta del filósofo digno de tal nombre ha de tener nada menos que la pretensión de resolver adecuadamente todos los problemas que han surgido, hasta aquel momento, en el curso de la historia, en torno a la naturaleza del arte, y la del laico, moviéndose en un círculo bastante más limitado, no tiene brío para salirse de éste. Fenómeno que probamos experimentalmente con la fuerza del eterno procedimiento socrático, con la facilidad con que los inteligentes confunden

y dejan con la boca abierta a los que no lo son y con la coordinación de sus preguntas, que obligan a callar a los legos que habían comenzado a hablar atinadamente, advirtiendo de paso que se arriesgan demasiado en el curso del interrogatorio y que lo poco que saben lo saben mal, atrincherándose detrás de las defensas de su fortaleza y declarando que no hilan delgado en achaque de *sutilezas.*

El orgullo del filósofo debe encastillarse en la conciencia de la intensidad de sus preguntas y de sus respuestas, orgullo que no puede ir acompañado de la modestia, o lo que es igual, del conocimiento que le presta la mayor o menor extensión de su juicio con la posibilidad de un momento determinado, y que tiene sus límites, trazados por la historia de aquel momento, sin que pueda pretender un valor de totalidad, o como suele decirse, una solución definitiva. La vida ulterior del espíritu, renovando y multiplicando sus problemas, convierte no sólo en falsas, sino también en improcedentes, las soluciones anteriores, parte de las cuales caen en el número de las verdades que se sobreentienden, y parte de las cuales tienen que rehacerse y completarse. Un sistema es como una casa, que después de haberse construido y decorado —sujeta, como está, a la acción destructora de los elementos— necesita de un cuidado, más o menos enérgico, pero asiduo, de conservación, y que, en un momento determinado, no sólo hay que restaurar y apuntalar, sino echar a tierra sus cimientos para levantarlos de nuevo. Pero hay una diferencia capital entre un sistema y una casa: en la obra del pensamiento, la casa, perpetuamente nueva, está perpetuamente sostenida por la antigua, que de un modo mágico y prodigioso perdura siempre en ella. Ya sabemos que los que ignoran esta arte mágica, los intelectuales superficiales o ingenuos, se asombran hasta el punto de que sus monótonas cantilenas estriban en la declaración de que la filosofía deshace continuamente su obra y de que unos filósofos contradicen a los otros como si el hombre no hiciese, deshiciese y rehiciese continuamente

su habitación; como si el arquitecto de mañana no rectificase los planos del arquitecto de hoy, y como si de este hacer, y deshacer, y rehacer la propia casa, y de esta rectificación de unos arquitectos y otros arquitectos pudiese derivarse la conclusión de que no debemos levantar viviendas para morar en ellas.

Con la ventaja de una intensidad más rica, las preguntas y las respuestas del filósofo llevan consigo el peligro de un mayor error, y están frecuentemente viciadas por cierta ausencia de buen sentido que, en cuanto pertenece a una esfera superior de cultura, tiene, hasta en su comprobación, un carácter aristocrático, objeto no sólo de desdenes y de burlas, sino de envidia y de admiración secretas. En esto se funda el contraste, que muchos se complacen en hacer resaltar, entre el equilibrio mental de la gente ordinaria y las extravagancias de los filósofos. A ningún hombre de buen sentido se le ocurre decir, por ejemplo, que el arte es la resonancia del instinto sexual, o que el arte es un maleficio que debe ser castigado en las repúblicas bien gobernadas; absurdo que han dicho, sin embargo, filósofos y grandes filósofos, por lo demás. La inocencia del hombre de buen sentido es, sin embargo, pobreza e inocencia de salvaje, y aunque se haya suspirado muchas veces por la vida inocente del salvaje y se haya acudido a expedientes socorridos para aliar la filosofía con el buen sentido, es lo cierto que el espíritu, en su desenvolvimiento, afronta con toda valentía, porque no puede menos de hacerlo así, los peligros de la civilización y el desvío momentáneo del buen sentido. La indignación del filósofo en torno al arte tiene que recorrer las vías del error para topar con el sendero de la verdad, que no es distinto de aquéllas, sino aquéllas mismas, atravesadas por un hilo que permite dominar el laberinto.

El mismo nexo del error con la verdad nace del hecho de que un mero y completo error es inconcebible y, como inconcebible, no existe. El error habla con dos voces, una de las cuales afirma la falsedad que desmiente la otra, topándose el sí y el no en lo que llamamos contradicción.

Por eso, cuando desde la consideración genérica descendemos a una teoría que se ha considerado como errónea en todas sus partes, y en sus determinaciones, nos encontramos en ella misma la medicina de su error, germinando la verdadera teoría del estercolero en que brotó el error. Los mismos que tratan de reducir el arte al instinto sexual recurren, para demostrar su tesis, a argumentos y comprobaciones que, en lugar de unir, separan al arte de aquel instinto. Y el mismo que desterraba la poesía de toda república bien ordenada, se ofuscaba al proclamar aquella expulsión y creaba de aquel modo una poesía sublime y nueva. Hay períodos históricos en los que han dominado las más torcidas y groseras doctrinas sobre el arte, lo que no impide que hasta en aquellos mismos períodos se discierna lúcidamente lo bello de lo feo, y hasta que se discurra en torno a esos conceptos con la mayor sutileza cuando, olvidándose de las teorías abstractas, se acude a los casos particulares. El error se condena siempre, no en la boca del juez, sino *ex ore suo.*

Por este nexo estrecho con el error, la afirmación de la verdad es siempre un proceso de lucha, en la que se viene libertando el error del mismo error. De donde brota un piadoso, pero imposible deseo: el que exige que la verdad se exponga directamente, sin discutir y sin polemizar, dejándola que proceda majestuosamente y por sí misma, como si tales paradas de teatro fuesen el mejor símbolo para la verdad, que es el mismo pensamiento, y como tal pensamiento, simpre activo y en formación. En efecto, nadie llega a exponer una verdad sino gracias a la crítica de las diversas soluciones del problema a la que se refiere aquélla, y no conocemos un tratado mezquino de ciencia filosófica, manualete escolástico o disertación académica que no coloque a la cabeza o no contenga en su texto la reseña de las opiniones, históricamente formuladas o idealmente posibles, de las cuales quieran ser la oposición o la corrección. Todo lo cual, expuesto arbitrariamente y con cierto desorden, expresa precisamente la exigencia legítima, al tratar un problema, de recorrer todas las soluciones que se

han intentado en la Historia o son susceptibles de intentarse en la idea —en el momento presente y, por lo tanto en la Historia— de modo que la nueva solución incluya en su regazo la labor procedente del espíritu humano.

Esta exigencia es una exigencia lógica, y como tal, intrínseca a todo verdadero pensamiento e inseparable de él. No confundamos esta exigencia con cierta forma literaria de exposición, para no caer en la pedantería que hizo famosos a los escolásticos durante la Edad Media y a los dialécticos de la escuela hegeliana en el siglo XIX, bastante cercana a la superstición formalista, que cree en la virtud maravillosa de cierta manera extrínseca y mecánica de exposición filosófica. Tenemos que entender esta exigencia de modo sustancial y no accidental, respetando su espíritu y prescindiendo de su letra, moviéndonos en la exposición del propio pensamiento de la libertad, según los tiempos, los lugares y las personas. De modo que yo mismo, en estas rápidas conferencias que quieren dar como una orientación en la forma de tratar los problemas de arte, me guardaré muy bien —como ya he hecho— de referir la historia del pensamiento estético o de exponer dialécticamente— como he expuesto también en otro lado— todo el proceso de liberación de las concepciones erróneas del arte, desde las más pobres hasta las más ricas, arrojando, además, no lejos de mí, sino de mis lectores, una parte del bagaje, que ya volverán a recuperar cuando, conocedores de la visión del paisaje examinado a vista de pájaro, se determinen a realizar ciertas excursiones particulares en esta o en la otra zona o a recorrerlo todo, de una vez, de cabo a rabo.

Sin embargo, volviendo a la pregunta que ha dado ocasión a este prólogo indispensable —indispensable para huir de toda apariencia de pretenciosidad y de inutilidad en mi discurso—, volviendo a la pregunta ¿qué es el arte?, diré desde luego, del modo más sencillo, que el arte es visión o intuición. El artista produce una imagen o fantasma, y el que gusta del arte dirige la vista al sitio que el artista le ha señalado con los dedos y ve por la mirilla que éste le ha abierto, y reproduce la imagen dentro de sí mismo

Intuición, visión, contemplación, imaginación, fantasía, figuración, representación, son palabras sinónimas cuando discurrimos en derredor del arte y que elevan nuestra mente al mismo concepto o a la misma esfera de conceptos, indicio del consenso universal.

Pero esta respuesta mía de que el arte es intuición adquiere inmediatamente una significación particular a cuenta de todo lo que implícitamente niega y de lo que distingue el arte. ¿Qué negaciones se comprenden en la respuesta? Indicaré las principales, o al menos las que son más importantes para nosotros, en nuestro momento actual de cultura.

La respuesta niega, ante todo, que el arte sea un fenómeno físico: por ejemplo, ciertos y determinados colores y relaciones de colores, ciertas y determinadas formas de cuerpo, ciertos y determinados sonidos y relaciones de sonidos, ciertos fenómenos de calor y de electricidad: lo que llamamos, en una palabra, fenómeno físico. En el pensamiento humano ya se ha caído en el error de confundir el arte con el fenómeno físico, y como los niños que tocan la pompa de jabón y que quieren tocar el arco iris, el espíritu humano, admirando las cosas bellas, trata de buscar las raíces del arte en la naturaleza externa, y se da a pensar, o cree deber pensar, por qué ciertos colores son bellos y otros feos, por qué son bellas ciertas formas del cuerpo y otras feas. De propósito, y metódicamente, esta tentativa se ha hecho varias veces en la historia del pensamiento; recordemos los *cánones* que los artistas y teóricos griegos y del Renacimiento formaron para determinar la belleza de los cuerpos, las especulaciones sobre las relaciones geométricas y numéricas determinables en las figuras y en los sonidos, sin olvidarnos de las investigaciones de los estéticos del siglo XIX —por ejemplo, de Fechner—, y de las *comunicaciones* que en los Congresos de filosofía, de psicología y de ciencias naturales de nuestros días, presentan los imperitos acerca de las relaciones de los fenómenos físicos con el arte. Si se nos pregunta la razón por la que el arte no puede ser un fenómeno físico, respon-

deremos en primer lugar que los hechos físico, no tienen realidad, y que el arte, al cual tantas personas consagran por entero su vida y que a todos llena de una alegría divina, es sumamente real. De modo que el arte no puede ser un fenómeno físico, porque todo fenómeno físico es irreal. Respuesta que, desde luego, nos traslada al mundo de la paradoja, porque nada se le antoja al hombre del vulgo más sólido y seguro que el mundo físico. Pero a nosotros no nos es posible, asentada esta verdad, abstenernos de la razón buena o sustituirla con otra menos buena, solamente porque la primera tiene semblante de mentira. Por lo demás, y para borrar la extrañeza y la aspereza de aquella verdad, para reconciliarnos y familiarizarnos con ella, consideremos que la demostración de la irrealidad del mundo físico no solamente se ha hecho de modo irrebatible y ha sido admitida por todos los filósofos que no sean crasos materialistas y se revuelvan en las estridentes contradicciones del materialismo, sino que ha sido abrazada por los mismos físicos en los esbozos de filosofía que mezclan con su ciencia, cuando conciben los fenómenos físicos como productos de principios que escapan a la experiencia, remontándose a los átomos y al éter, y como manifestación de un Incognoscible: la misma Materia de los materialistas es, sin ir más lejos, un principio sobrematerial. Y así los fenómenos físicos se desenvuelven por su lógica interna y por el asenso común no ya como una realidad, sino como la construcción de nuestro intelecto en relación con los fines de la ciencia. En consecuencia, la pregunta de si el arte es un fenómeno físico asume racionalmente la significación de si el arte es construible físicamente. Lo que es ciertamente posible, y lo comprobamos experimentalmente, siempre que, prescindiendo del sentido de una poesía y renunciando de antemano al deleite que nos proporciona, nos pongamos a modo de ejemplo, a contar las palabras que componen la poesía, y a dividirlas en números y en letras, o siempre que, olvidándonos del efecto estético de una estatua, nos pongamos a medirla o a pesarla. Cosa muy útil ésta para los embaladores de estatuas, como muy útil la otra para los tipógrafos

que han de *componer* páginas de poesía, pero inútil completamente para el contemplador y el estudioso del arte, a los que no es lícito *distraerse* de su misión propia. Ni siquiera el arte es un fenómeno físico en este segundo significado, ya que cuando nos proponemos penetrar su naturaleza y el modo de obrar de ella de nada nos vale construirla físicamente.

Otra negación va implícita en la definición del arte como intuición, porque si el arte es intuición y la intuición vale tanto como teoría en el sentido originario de contemplación, el arte no puede ser un acto utilitario. Y si el acto utilitario trata siempre de producir un placer y de alejar un dolor, el arte, considerado en su naturaleza propia, no tiene nada que ver con la utilidad, o con el placer y con el dolor, como tales. Se concederá, en efecto, sin demasiada resistencia, que un placer como placer, que un placer cualquiera, no es por sí mismo artístico. No es artístico el placer de beber un vaso de agua, que nos calma la sed; de un paseo en pleno campo, que tonifica nuestros miembros y que hace circular más ligeramente la sangre en nuestro organismo; de conseguir un puesto deseado, que sirve para dar asiento económico a nuestra vida práctica, etcétera, etc. Hasta en las relaciones entre nosotros y las obras de arte, salta a los ojos la diferencia entre el placer y el arte, porque la figura representada puede ser muy querida para nosotros y despertar los más deleitosos recuerdos a nuestro espíritu, siendo el cuadro horrible y, por el contrario, el cuadro puede ser bello y la figura que representa odiosa para nuestro corazón. O el mismo cuadro que representamos bello puede despertar nuestra rabia y nuestra envidia, porque es obra de un enemigo o de un adversario nuestro, al cual producirá ventajas de toda clase, dándole mayor prestigio. Nuestros intereses prácticos, con los dolores y placeres correlativos, se mezclan y se confunden algunas veces con nuestro interés artístico, hasta lo perturban, pero no se confunden con él. A lo más, para sostener con mayor vali-

dez la afirmación de que el arte es lo agradable, llegaremo
a afirmar que el arte no es lo agradable en general, sin
una forma particular de lo agradable. Pero esta restricción
en lugar de ser una defensa, es un verdadero abandono d
la tesis, porque si el arte es una forma particular de lo agra
dable, su carácter definitivo lo determina, no lo agradabl
en general, sino lo que distingue lo agradable, en general
de las otras especies de lo agradable, y a ese elemento distin
tivo —más que a lo agradable o a lo distintivo de lo agra
dable— hay que sujetar la investigación. La doctrina qu
define el arte como lo agradable, tiene una denominació
especial —Estética hedonista— y largas y complicadas vici
situdes en la historia de las doctrinas estéticas; se manifies
ta en el mundo grecorromano, asoma la cabeza en el si
glo XVIII, torna a florecer en la segunda mitad del XIX
revive aún con gran predicamento, gozando la fama espe
cial y siendo más bien acogida entre los principiantes d
estética, que se dejan convencer por la consideración d
que el arte suscita placer. La vida de esta doctrina consist
en proponer alternativamente una u otra clase de placere
o varias clases de placeres a la vez, el placer de los sent
dos superiores, el placer del juego, la conciencia de la pro
pia fuerza, el erotismo, etc., o en añadir elementos di
tintos a lo agradable, por ejemplo, lo útil cuando se en
tiende como algo distinto de lo agradable, la satisfacció
de las necesidades cognoscitivas, morales, etc. Teoría qu
ha progresado bastante por el hecho de su movilidad prec
samente, y porque ha dejado introducir elementos extraño
en su regazo, elementos que ha habido que admitir po
la necesidad de casar esta doctrina con la realidad del art
teniendo que llegar a disolverse como teoría hedonista, pro
moviendo inconscientemente una nueva doctrina, o haciém
donos advertir, al menos, la necesidad de ella. Como tod
error, tiene su lado de verdad —ya hemos visto que el de
doctrina física consiste en la posibilidad de la construcció
física del arte, igual a la de otro fenómeno físico cualqui
ra— la doctrina hedonística expresa la verdad cuando por
de relieve el acompañamiento hedonístico o placentero, qu

es común a la actividad estética y a cualquiera otra especie de actividad espiritual, y que no se niega precisamente porque neguemos del todo la identificación del arte como lo agradable, y porque distingamos el arte de lo agradable, definiéndole como intuición.

Otra negación que hacemos al definir el arte como intuición es que el arte sea un hecho moral o, lo que es lo mismo, aquella forma de acto práctico que, acercándose necesariamente a lo agradable, al placer y al dolor, no es inmediatamente utilitario y hedonista y se mueve en una esfera espiritual superior. Y en verdad, el arte, como ya se observó desde la más remota antigüedad, no nace por obra de la voluntad; la buena voluntad que caracteriza al hombre honrado nada tiene que ver con el artista. Y como no nace por obra de voluntad, se substrae también a toda reflexión moral, no porque el artista disfrute de un privilegio de exención, sino porque no hay modo de aplicarle esa reflexión moral. Una imagen artística podrá ser un acto moralmente laudable o censurable; pero la imagen artística, como tal imagen, no es ni laudable ni censurable moralmente. No existe Código penal que pueda condenar a prisión o a muerte ninguna imagen, ni hay juicio moral, dado por persona razonable, que pueda girar en torno a ella; juzgar inmoral a la Francesca del Dante o moral a la Cordelia de Shakespeare —que tienen una mera finalidad artística y que son como notas musicales del alma del Dante o de Shakespeare— vale tanto como reputar moral un cuadro o inmoral un triángulo. La teoría moralista del arte está representada en la historia de las doctrinas estéticas y no ha muerto aún en nuestros días, aunque esté muy desacreditada en la opinión común; desacreditada no sólo por su demérito intrínseco, sino por el demérito moral de algunas tendencias contemporáneas que tratan de convertir en pasable, con la ayuda del fastidio psicológico, la hostilidad que debe hacerse a esa tendencia —y que hacemos aquí— por razones lógicas. Derivación de la doctrina moralista es el fin que quiere imponerse al arte de enderezarse al bien,

de inspirar el aborrecimiento del mal, de corregir y de me jorar las costumbres y la pretensión de los artistas de con tribuir, por su parte, a la educación de la plebe, a la vigo rización del espíritu nacional y belicoso de un pueblo, a l difusión de los ideales de vida modesta y laboriosa, y as sucesivamente. El arte no puede hacerlo todo, como no pue de hacerlo tampoco la geometría, sin que a pesar de su importancia pierda nada de su respetabilidad, como tampoco tiene por qué perderla el arte. Los mismos estéticos mora listas se daban cuenta de la impotencia del arte como ele mento moralizador, y por eso transigían con él de la mejo gana del mundo, permitiéndole placeres que no fueran morales, con tal que no fueran abiertamente deshonestos recomendándoles que utilizasen con buenos fines el domi nio que el arte con su fuerza hedonística ejercía sobre e espíritu y que endulzasen las píldoras, poniendo buena do sis de azúcar en los bordes del vaso que contenía la amarg medicina, y que hiciese de ramera si no sabía jugar co las naturales y viejas caricias, al servicio de la Santa Igle sia y de la moral. Otras veces se valían de esta teoría com de un instrumento divertido, no sólo porque la virtud y l ciencia son cosas ásperas por sí mismas, sino porque e arte puede limar las asperezas, haciendo amena y atrayent la entrada en el palacio de la ciencia, conduciendo a lo hombres a través de ella, como si fuera el jardín de Armida dulce y voluptuosamente, sin que los hombres se den cuen ta del alto placer que se procuran y de la crisis de renova ción que a sí mismos se preparan. Al hablar ahora nosotro de esta teoría no podemos menos de sonreírnos, pero n debemos olvidar que fue cosa muy seria, que correspon dio a un serio esfuerzo para penetrar en la naturaleza de arte y elevar su concepto, y que tuvo creyentes que se lla maron Dante, Tasso, Alfieri, Manzoni y Mazzini, para li mitarme solamente a la literatura italiana. La doctrina mora lista del arte fue, es y será perpetuamente benéfica por su mismas contradicciones, y fue y será un esfuerzo, desgracia por lo demás, para distinguir el arte de lo mero agradable con el cual se confunde, designándole un puesto más digno

Y tiene su lado verdadero esta teoría, porque si el arte no está del lado de allá de la moral, tampoco está del lado de acá, pero a su imperio está sometido siempre el artista en cuanto hombre que como tal hombre no puede substraerse a estos deberes, y el arte mismo —que no es ni será nunca la moral— debe considerarse como una misión y ejercitarse como un sacerdocio.

Todavía —y ésta es la última y tal vez la más importante de las negaciones generales que me conviene recordar de propósito— al definir el arte como intuición se niega que tenga carácter de conocimiento conceptual. El conocimiento conceptual, en su forma pura, que es la filosófica, es siempre realista, porque trata de establecer la realidad contra la irrealidad o de rebajar la irrealidad, incluyéndola en la realidad como momento subordinado a la realidad misma. Pero intuición quiere decir precisamente indistinción de realidad e irrealidad, la imagen en su valor de mera imagen, la pura idealidad de la imagen. Al contraponer el conocimiento intuitivo y sensible al conceptual o inteligible, la estética a la ética, se trata de reivindicar la autonomía de esta forma de conocimiento, más sencilla y elemental, que ha sido comparada al sueño, al sueño y no al sonido, de la vida teórica, respecto de la cual la filosofía ha sido comparada a la vigilia. El que ante una obra de arte pregunta si lo que el artista ha expresado es metafísica e históricamente verdadero y falso, formula una pregunta sin contenido y cae en un error análogo al del que quiere traducir, ante el tribunal de la moral, las áreas imágenes de la fantasía. Sin contenido, decimos, porque la distinción de lo verdadero y de lo falso implica siempre una afirmación de realidad o, lo que es igual, un juicio, pero no puede recaer sobre la presentación de una imagen o sobre un mero sujeto, que no sea sujeto de juicio, careciendo de carácter y de predicado. Y no cabe decir que la individualidad de la imagen subsiste sin una referencia a lo universal, del que aquella imagen es como individuación, porque aquí no negamos que lo universal, como el espíritu de Dios, esté por todas partes y anime a todas las cosas;

lo que negamos es que la intuición, como tal intuición, lo universal, esté lógicamente explícito y pensado. Y es vano también acudir al principio de la unidad del espíritu, que no se disuelve, sino que se refuerza con la distinción neta entre pensamiento y fantasía, porque únicamente de la distinción brota la oposición y de la oposición la unidad concreta.

La idealidad —como se ha dado en llamar este carácter que distingue la intuición del concepto, el arte de la filosofía y de la historia, la afirmación de lo universal de la percepción y narración del suceso— es la virtud íntima del arte. El arte se disipa y muere cuando de la idealidad se extraen la reflexión y el juicio. Muere el arte en el artista, que de tal se trueca en crítico de sí mismo, y muere también en el que mira o escucha, porque de arrobado contemplador del arte se transforma en observador penetrante de la vida.

Pero el distinguir el arte de la filosofía —entendiendo ésta en su amplitud, que comprende todo pensamiento de lo real—, trae consigo otras distinciones; por ejemplo, la de arte y mito. Porque el mito, para quien cree en él, se presenta como revelación o conocimiento de la realidad contra lo irreal, alejando de sí toda suerte de creencias como ilusorias y falsas. El mito puede convertirse en arte solamente para el que no cree en él, para el que se vale de la mitología como de una metáfora, del mundo austero de los dioses como de un mundo bello y de Dios como de una imagen de lo sublime. Considerado, pues, en la genuina realidad, en el espíritu del creyente y no del incrédulo, el mito es religión y no simple fantasma, y la religión es filosofía, filosofía en elaboración, filosofía más o menos perfecta, pero filosofía, del mismo modo que la filosofía es religión más o menos purificada y elaborada, en continuo proceso de elaboración y purificación, pero religión o pensamiento de lo Absoluto y de lo Eterno. El arte, para ser mito y religión, le falta precisamente el pensamiento y la fe que del pensamiento brota. El artista no cree ni deja de creer en su imagen; la produce sencillamente. Por dis-

tintas razones, el concepto del arte como intuición excluye también la concepción del arte como producción de clases, de tipos, de especies y de géneros y también excluye la concepción del arte —como hubo de decir un gran matemático y filósofo— como ejercicio de aritmética inconsciente, o lo que es igual, distingue el arte de las ciencias positivas y matemáticas, porque en éstas se da la forma conceptual, aunque privada del carácter realista, como mera representación general o mera abstracción. Lo que ocurre es que tales idealidades, que las ciencias naturales y matemáticas parecen asumir frente al mundo de la filosofía, de la religión y de la historia, y que parecen acercarlas al arte, por lo cual de tan buena gana los científicos y los matemáticos se ufanan en nuestros días de ser creadores de mundos y de ficciones, hasta el punto de adoptar el vocabulario de las imágenes y figuraciones de los poetas, y lo logran renunciando al pensamiento concreto, mediante una generalización o una abstracción, que son arbitrios, decisiones volitivas, actos *prácticos*, y *como tales actos prácticos*, extraños al mundo del arte y adversarios de él. Por eso ocurre que el arte prueba bastante más repugnancia por las artes positivas y matemáticas que por la filosofía, la religión y la historia, porque éstas se le presentan como conciudadanas en el mismo mundo de la teoría y del pensamiento, en tanto que aquéllas le ofenden con su rudeza habitual en achaques de contemplación. Poesía y clasificación o, peor todavía, poesía y matemáticas parecen cosas tan poco de acuerdo como el fuego y el agua: el *espíritu matemático* y el *espíritu científico* son los enemigos declarados del *espíritu poético*; los tiempos en que predominan las ciencias naturales y matemáticas, por ejemplo, en el intelectualísimo siglo XVIII son, por contraste, los más fecundos para la poesía.

Esta reivindicación del carácter alógico del arte es, como ya he dicho, la más difícil e importante de las polémicas incluidas en la forma del arte-intuición, ya que las teorías que tratan de explicar el arte como filosofía, como religión, como historia, como ciencia y, en grado menor, como

ciencia matemática, ocupan, en efecto, la mayor parte en la historia de la ciencia estética y se adornan con los nombres de los filósofos más gloriosos. En la filosofía del siglo XVIII tenemos ejemplos de identificación y de confusión del arte con la religión y la filosofía que nos suministran Schelling y Hegel; Taine confunde el arte con las ciencias naturales; los veristas franceses lo barajan con la observación histórica y documentada; el formalismo de los herbartianos confunde el arte con las matemáticas. Pero sería inútil buscar en todos estos autores, o en otros que pudiéramos recordar, ejemplos puros de tales errores. El error nunca es *puro*; si lo fuera, sería verdad. Y por eso las doctrinas, que para mayor brevedad llamaré *conceptualistas* del arte, contienen dentro de sí elementos disolventes, tan más numerosos y eficaces cuanto más enérgico era el espíritu del filósofo que los producía. En nadie fueron más numerosos y eficaces que en Schelling y en Hegel, porque tuvieron tan viva conciencia de la producción artística, que hubieron de sugerir con sus observaciones en el desarrollo particular de cada caso una teoría opuesta a la que formularon en sus sistemas respectivos. Por lo demás, las nuevas teorías conceptualistas no sólo son superiores a las que hemos examinado anteriormente, en que reconocen el carácter teórico del arte, sino en que prestan su homenaje a la verdadera teoría, gracias a la exigencia que contienen de una determinación de relaciones —que, si son de distinción, son también de realidad— entre la fantasía y la lógica, entre el arte y el pensamiento.

Ya puede verse cómo en la sencillísima fórmula de que "el arte es la intuición" —que traducida a otros aforismos sinónimos, por ejemplo, "el arte es obra de fantasía", se oye en boca de todos los que discurren diariamente sobre arte, y se encuentran con más viejos vocablos, *imitación, ficción, fábula,* en tantos libros antiguos—, dicha ahora en el cuerpo de un discurso filosófico, se llena de un contenido histórico, crítico y polémico, de cuya riqueza podemos dar

algunas señales. No nos maraville que la conquista filosófica de esta fórmula nos haya costado una suma grande de fatigas, porque esta conquista equivale a poner el pie en una colina que disfrutamos sobre el campo de batalla. Por eso tiene más valor este hallazgo que si lo hubiésemos logrado paseando agradablemente en una tarde de paz. No es el sencillo punto de reposo de un paseo, sino el efecto y el símbolo de la victoria de un ejército. El historiador de la Estética sigue las etapas del laborioso avance —y éste es otro de los hechizos del pensamiento—, durante el cual, el vencedor, en lugar de perder fuerzas por los golpes que el adversario le inflige, conquista nuevos bríos con tales golpes, llegando al punto suspirado a fuerza de rechazar al enemigo, que va en su compañía. Yo no puedo recordar aquí sino de pasada la importancia que tiene el carácter aristotélico de la mímesis, que brotó en contraposición a la condena platónica de la poesía, y el intento de distinción que el mismo filósofo hizo de la poesía y de la historia, concepto no bastantemente desarrollado y tal vez no del todo maduro en su mente, y por eso apenas medio entendido durante mucho tiempo, y que había de ser, después de muchos siglos, durante los tiempos modernos, el punto de partida del pensamiento estético. De pasada recordaré también la conciencia más clara de la separación entre lógica y fantasía, entre juicio y gusto, entre intelecto y genio, que se viene afinando a través del siglo XVIII, y la forma solemne que tomó el contraste de poesía y metafísica en la *Ciencia nueva,* de Vico. Recordaré también la construcción escolástica de una *Aesthetica,* distinta de la lógica, como *gnoseología inferior* y *scientia cognitionis sensitivae,* por obra y gracia de Baumgarten que, por lo demás, permaneció encastillado en la concepción conceptualista del arte, y no realizó con su obra el propósito que había formado, y la crítica de Kant contra Baumgarten y todos los leibnizianos y wolffianos, que puso en claro cómo la intuición es la intuición, no "el concepto confuso", y el Romanticismo, que con su crítica artística y con sus historias, mejor tal vez que con sus sistemas, desarrolló la nueva

idea del arte anunciada por Vico, y, en fin, en Italia, la crítica inaugurada por Francisco De Sanctis, que hizo prevalecer el arte como pura forma —empleando el vocabulario que él usaba— contra el utilitarismo, el moralismo y el conceptismo, esto es, como pura intuición.

Pero al pie de la verdad, "a guisa de surtidor" —*como* dice el terceto del Padre Dante— nace la duda, que es lo que rechaza la inteligencia del hombre, "de colina en colina"... La doctrina del arte como intuición, como forma, como fantasía, da lugar a un problema ulterior —no digo último— que no es de contraposición y de distinción con respecto a la física, el hedonismo, la lógica y la ética, sino que nace en el campo mismo de las imágenes. Y poniendo en duda la suficiencia de la imagen para definir el carácter del arte, en realidad giramos en torno al modo de distinguir la imagen pura de la espuria, viniendo a enriquecer, de esta manera, el concepto de la imagen y del arte. ¿Qué papel —se pregunta— puede desempeñar en el espíritu del hombre un mundo de meras imágenes, sin valor filosófico, histórico, religioso y científico y hasta sin valor moral y hedonista? ¿Qué cosa hay más vana que soñar en la vida con los ojos abiertos, cuando en la vida se requiere no solamente ojos abiertos, sino mente abierta y espíritu perspicaz? ¡Las imágenes puras! El hecho de nutrir simplemente el espíritu con puras imágenes tiene una denominación poco honorífica: se llama *fantasear*, y lleva tras de sí, como secuela inevitable, el epíteto de *ocioso,* cosa bastante inconcluyente e insípida, por lo demás. Pero ¿será todo esto el arte? Es cierto que algunas veces nos deleita la lectura de una novela de aventuras, donde unas imágenes se suceden a otras del modo más vario y peregrino, mas nos deleita en momentos de hastío, cuando nos vemos obligados a *matar el tiempo.* Hablando con toda conciencia, esto no es el arte. Se trata en tales casos de un pasatiempo y de un juego, pero si el arte fuese juego y pasatiempo caería en los amplios brazos, siempre dispuestos a recogerle, de las doc-

trinas hedonistas. Y una necesidad utilitaria y hedonista es la que nos mueve a aflojar, de cuando en cuando, el arco de la inteligencia y el arco de la voluntad, haciendo que desfilen las imágenes por nuestra memoria y combinándolas bizarramente con la imaginación, en una especie de semivigilia, de la que nos desamodorramos apenas hemos reposado un poco, y nos despertamos precisamente para acercarnos a la obra de arte, que no se produce por el que desvaría. De modo que el arte, o no es intuición pura, y las exigencias expresadas por las doctrinas que hemos refutado son falsas, razón por la cual aparece llena de dudas la misma refutación, o la intuición no puede consistir en un fenómeno simple de imaginación.

Para hacer más estrecho o más difícil el problema eliminaremos de él la parte más sencilla de la respuesta, y que no he querido olvidar porque es muy enredosa y confusa generalmente. En verdad, la intuición es producción de una imagen, no de un amasijo incoherente de imágenes que se obtiene remozando imágenes antiguas, dejando que se sucedan unas a otras arbitrariamente, combinándolas unas con otras, en un juego de niños. Para expresar esta distinción entre la intuición y el arte de fantasear, la vieja Poética aprovechaba, sobre todo, el concepto de unidad, advirtiendo que todo trabajo artístico había de ser *simplex et unum,* o aprovechando también el concepto afín de la unidad en la variedad, esto es, que las múltiples imágenes habían de reducirse a un centro común y fundirse en una imagen completa. La estética del siglo XIX derivó hacia la misma finalidad la distinción entre fantasía —equivalente a la facultad artística peculiar— e imaginación —equivalente a una facultad extraartística—. Mezclar imágenes, barajarlas, retocarlas y fragmentarlas supone previamente en el espíritu la producción y la posesión de las imágenes singulares. Si la fantasía es productora, la imaginación es parasitaria, apta para combinaciones extrínsecas, no para engendrar el organismo y la vida. El problema más profundo que palpita bajo la fórmula un tanto superficial con que lo he presentado antes es el de determinar la función que corres-

ponde a la imagen pura en la vida del espíritu, o lo que es igual, cómo nace la pura imagen. Toda obra de arte genial suscita una larga serie de imitadores que generalmente repiten, recortan, combinan y exageran mecánicamente aquella obra de arte y toman el partido de la imaginación al lado o en contra de la fantasía. Pero ¿cuál es la justificación y cuál es la génesis de la obra genial que se condena luego —¡signo de gloria!— a tanto estrago? Para aclarar este punto convenientemente hay que profundizar en el carácter de la fantasía y de la pura intuición.

El modo mejor de profundizar es recordar y criticar las teorías —curándose mucho de no caer en el realismo ni el el conceptismo— que han tratado de diferenciar la intuición artística de la mera imaginación incoherente, estableciendo en qué consiste el principio de la unidad y justificando el carácter productor de la fantasía. Se ha dicho que la imagen artística es tal cuando une lo sensible a lo inteligible y representa una idea. Pero *inteligible* o *idea* no puede significar otra cosa —ni otra cosa representar tampoco entre los sostenedores de esta teoría— que concepto, y concepto concreto o idea, propio de la alta especulación filosófica y distinto del concepto abstracto o del representativo de las ciencias. Pero en todo caso, el concepto o la idea une siempre lo inteligible a lo sensible, y no solamente en el arte, porque el nuevo concepto del concepto, inaugurado por Kant, e inmanente, por decirlo así, en todo el pensamiento moderno, salva el desgarramiento del mundo sensible y del mundo inteligible, concibiendo el concepto como juicio, el juicio como síntesis *a priori* y la síntesis *a priori* como verbo que se hace carne, como historia. Así es que la definición del arte traslada la fantasía a la lógica y el arte a la filosofía y se nos aparece clara y eficaz, frente a la concepción abstracta de la ciencia, sin entrar en el problema del arte —*la crítica del juicio*— estético y teológico de Kant, que tuvo precisamente la misión histórica de corregir lo que aún quedaba de abstracto en la *crítica de la razón pura*. Ensamblar un elemento sensible en el concepto, fuera del que ya contiene en sí como concepto concreto,

dejando a un lado las palabras en que se expresa, sería cosa superflua. Persistiendo en esta indagación, se sale, sí, de la concepción del arte como filosofía y como historia, pero es para entrar en la concepción del arte como alegoría. Las enormes dificultades de la alegoría son bien conocidas, porque todos han advertido el carácter frío y antiartístico de ella. La alegoría es la unión intrínseca, el acoplamiento convencional y arbitrario de dos hechos espirituales, de un concepto o pensamiento y de una imagen, haciendo de suerte que la imagen ha de representar aquel concepto. Y no solamente, y en virtud de la alegoría, no nos explicamos el carácter unitario de la imagen artística, sino que se establece en seguida y de propósito una dualidad, porque en aquel acoplamiento al que hemos hecho referencia se establece una dualidad, ya que el pensamiento sigue siendo pensamiento y la imagen imagen, sin relación alguna entre sí. Y esto de tal modo, que al contemplar la imagen olvidamos, sin daño para ella, sino ventajosamente, el concepto, y al pensar en el concepto disipamos también, dichosamente, la imagen superflua y fastidiosa. La alegoría encontró gran aceptación en la Edad Media, en aquella mescolanza de germanismo y de romanismo, de barbarie y de cultura, de fantasía gallarda y de aguda reflexión, pero fue el perjuicio teórico y no la realidad efectiva del mismo arte medioeval, que cuando era arte rechazaba de su seno y disolvía en sí todo alegorismo. Esta necesidad de resolución del dualismo alegórico nos lleva, en efecto, a afinar la teoría de la intuición como alegoría de la idea, de la teoría de la intuición como símbolo, porque en el símbolo la idea no vive por sí sola, pensable separadamente de la representación simbólica, ni ésta vive tampoco por sí misma, representable de modo vivo sin la idea simbolizada. La idea se disuelve completamente en la representación, como decía el estético Vischer, al que corresponde, por lo demás, la paternidad de un parangón tan prosaico en materia tan poética y tan metafísica como el de un terrón de azúcar disuelto en un vaso de agua, que permanece y reacciona

en cada molécula de agua, pero que no vuelve a presentarse ante nuestros ojos como tal terrón de azúcar. Lo que ocurre es que la idea que ha desaparecido, la idea que se ha hecho representación, la idea que no puede ya aprehenderse como tal idea —salvo que queramos extraerle como el azúcar del agua azucarada— no es ya idea, sino solamente el signo del principio de unidad de la imagen artística. Claro está que arte es símbolo, que todo el arte es símbolo y que está henchido de significación. Pero ¿de qué símbolo se trata? ¿Qué es lo que significa? La intuición si es verdaderamente artística es verdaderamente intuición, y no un caótico amasijo de imágenes, sólo cuando tiene un principio vital que le anima, identificándose con ella. Pero ¿cuál es este principio?

La respuesta a tal interrogación se puede decir que viene desde fuera, como resultado del mayor contraste de tendencias que se haya dado jamás en el campo del arte —y que no aparece solamente en la época que tomó nombre de ese contraste porque predominó en ella; aludo a la oposición entre Romanticismo y Clasicismo—. Definiendo en general, como aquí conviene definir, y dejando a un lado las determinaciones accidentales y de poca monta, el Romanticismo exige al arte, sobre todo, la efusión espontánea y violenta de los afectos, de los amores, odios, angustias, júbilos, desesperanzas y elevaciones, y se contenta con la mejor buena voluntad y se complace en imágenes vaporosas e indeterminadas, en estilos rotos y fragmentarios, en vagas sugestiones, en frases aproximadas, en esbozos torcidos y turbios. El Clasicismo, por el contrario, gusta del ánimo apagado, del dibujo completo, de las figuras estudiadas en su carácter y precisas en sus contornos, de la ponderación, del equilibrio, de la claridad, tendiendo resueltamente a la representación como el Romanticismo tiende al sentimiento. Colocados en uno o en otro punto de vista, encontramos multitud de razones para defenderlo y para combatir el punto de vista contrario. Y así dicen los románticos: ¿De qué nos vale un arte rico de imágenes

limpias, si no nos habla al corazón? O si habla al corazón, ¿qué nos importa que no vaya acompañado de nítidas imágenes? Y exclaman los clásicos: ¿A qué conduce la explosión de los sentimientos, si el espíritu no reposa sobre una bella imagen? Si la imagen es bella, si nuestro espíritu queda satisfecho, ¿qué importa la ausencia de esas conmociones que cualquiera puede procurarse fuera de los dominios del arte, y que la vida nos regala con mayor abundancia de lo que nosotros mismos deseáramos? Pero cuando comienza a probarse el vacío de la estéril defensa de cualquiera de los dos puntos de vista es cuando elevamos la vista desde las obras comunes de arte —parto de las escuelas románticas y clásicas— a las obras llenas de pasión o fríamente decorosas, a las obras no de los discípulos, sino de los maestros, no de los adocenados, sino de los insignes, y vemos francamente que desaparece todo contraste y que no hay modo de defender uno u otro punto de vista, porque los grandes artistas, las grandes obras o los grandes fragmentos de ellas no pueden llamarse ni románticas ni clásicas, ni pasionales ni representativas, porque son a la vez representativas, pasionales, clásicas y románticas. Un sentimiento profundo se convierte a escape en una presentación sutilísima. Así, por ejemplo, las obras del arte griego y las del arte y la poesía italianos. La trascendencia medioeval toma carne en el bronce del terceto dantesco; la melancolía y la suave fantasía en la transparencia de los sonetos y de las canciones del Petrarca; la sabia experiencia de la vida y la atención hacia los recuerdos pasados, en la limpia octava de Ariosto, y el heroísmo y el pensamiento de la muerte, en los perfectos endecasílabos sueltos de Foscolo, y la infinita vanidad del todo, en los sobrios y austeros cantos de Santiago Leopardi. Hasta (dicho sea entre paréntesis y sin ánimo de compararlo con los ejemplos arriba señalados) los refinamientos voluptuosos y la sensualidad animal del moderno decadentismo internacionalista tienen su mejor expresión en la prosa y en el verso de un italiano, Gabriel D'Annunzio. Eran todas estas almas pro-

fundamente apasionadas —todas, hasta el sereno Ludovico Ariosto, tan amoroso, tan tierno, que con tanta frecuencia ocultaba sus emociones con la sonrisa— y sus obras de arte son la flor eterna que asomó sobre sus pasiones.

Estas experiencias y estos juicios críticos pueden compendiarse técnicamente en la fórmula de que lo que da coherencia y unidad a la intuición es el sentimiento. La intuición es verdaderamente tal porque representa un sentimiento, pudiendo surgir éste al lado o sobre la intuición. No es la idea, sino el sentimiento, lo que presta al arte la aérea ligereza del símbolo. El arte es una aspiración encerrada en el cerco de la representación, y en el arte la aspiración vive sólo por la representación, y la representación vive únicamente por la aspiración. Épica y lírica, o drama y lírica, son divisiones escolásticas de lo indivisible. El arte es siempre lírica, o si se quiere, épica y dramática del sentimiento. Lo que admiramos en las genuinas obras de arte es la perfecta forma fantástica que asume un estado espiritual, a lo que llamamos vida, unidad, logro, plenitud de la obra de arte. Lo que nos disgusta, en las falsas e imperfectas obras de arte, es el contraste que no ha llegado a unificarse de uno o de varios estados de ánimo, su estratificación, su mezcolanza o su procedimiento trabajoso, que recibe una unidad aparente del arbitrio del autor, que se sirve para tal fin de un esquema, de una idea abstracta o de una explosión extraartística de afectos. La serie de imágenes, que una a una se nos antojan ricas de evidencia, nos dejan luego desilusionados y recelosos, porque no las vemos engendradas por un movimiento anímico, sino por la *mancha* —como dicen los pintores— de un motivo, y se suceden y se atropellan sin la justa entonación, sin el acento que brota del espíritu. ¿Qué es la figura de un cuadro separada del fondo de este cuadro y llevada al de otro cuadro distinto? ¿Qué es el personaje de un drama o de una novela fuera de su relación con los demás personajes y con la acción general? ¿Qué valor tiene esta acción general si no

es una acción del espíritu del autor? Instructivas son, a este propósito, las disputas seculares en torno a la unidad dramática que desde las determinaciones intrínsecas del tiempo y del lugar se relaciona luego con la unidad de *acción,* y con la unidad de *interés* más tarde, para disolverse la unidad del interés en el interés del espíritu del autor, en el ideal que lo anima. Instructivos son, como hemos visto, los resultados críticos de la gran polémica entre clásicos y románticos, donde se trata de negar el arte, que con el sentimiento abstracto, con la violencia práctica del sentimiento, con el sentimiento que no se ha hecho contemplación, trata de conmover el ánimo e ilusionarle sobre la deficiencia de la imagen, del mismo modo que el arte, que con la claridad superficial, con el dibujo falsamente correcto, con la palabra falsamente precisa, trata de ilusionar con la ausencia de razón estética que justifique sus figuras sobre la deficiencia del sentimiento inspirador. Una célebre sentencia, debida a un crítico inglés, y que ha pasado hogaño a los formulistas de los periódicos, anuncia "que todas las artes son de la misma condición que la música". Se podría decir lo mismo, con mayor exactitud, afirmando que todas las artes son música, si es que quiere hacerse resaltar la génesis sentimental de las imágenes artísticas, excluyendo de su zona las construidas mecánicamente y las pasadas en la realidad. Otra no menos célebre sentencia, debida a un semifilósofo suizo, y a la que ha tocado la mala o buena fortuna de vulgarizarse, descubre que "todo paisaje es un estado del alma", cosa indudable, no porque el paisaje sea paisaje, sino porque el paisaje es arte.

La intuición artística es, pues, siempre intuición lírica, palabra esta última que no está como adjetivo ni determinante de la intuición, sino como sinónimo, como otro de los muchos sinónimos que pueden añadirse a los que se ha recordado y que designan todos ellos la intuición. Y si alguna vez como sinónimo asume la forma gramatical del

adjetivo, la asume para hacer entender la diferencia que existe entre la intuición-imagen, o sea entre el nexo de imágenes, y porque lo que se llama imágenes es siempre nexo de imágenes, no existiendo imágenes-átomos, como no existen pensamientos-átomos, entre la intuición veraz que constituye organismo, y que, como organismo, tiene su principio vital, que es el organismo mismo, y la falsa intuición, que es amasijo de imágenes, barajado por juego, por cálculo o por otro fin práctico, cuyo nexo, práctico también, se demuestra, considerado desde el aspecto estético, no ya orgánico, sino mecánico. Pero no siendo para estos fines afirmativos y polémicos, la palabra *lírica* sería redundante. Y el arte queda perfectamente definido cuando se define con toda sencillez como intuición.

LECCIÓN SEGUNDA

PREJUICIOS EN TORNO AL ARTE

El proceso de distinción que he trazado sumariamente entre el arte y todo lo que con el arte se confunde o suele confundirse, me obliga, indudablemente, a un no pequeño esfuerzo mental; pero este esfuezo tiene, al fin, su premio en la libertad, que por su medio se conquista, en relación con las múltiples distinciones falaces que se topan en el campo de la Estética. Las cuales, si bien se reducen al primer golpe de vista por su misma facilidad y engañosa evidencia, impedirán de hecho toda inteligencia profunda de lo que es verdaderamente el arte. Y aunque no faltan los que, sirviéndose de la facultad de repetir las distinciones tradicionales y vulgares, se resignan voluntariamente a no entender nada, a nosotros nos corresponde hoy, por el contrario, desecharlas todas como obstáculo para el nuevo trabajo al que nos invita la nueva orientación teórica y gozar de la agilidad que nos produce el hecho de sentirnos enriquecidos interiormente. Porque la riqueza no se adquiere sólo con la posesión de muchos objetos, sino deshaciéndose de todos aquellos que son pasividades económicas.

Y comencemos con la más famosa de estas pasividades económicas en el campo de la Estética, con la distinción de contenido y forma, que dio lugar, en el siglo XIX, a una célebre división de escuelas, en la Estética del contenido —*Gehalttsaesthetik*— y la Estética de la forma —*Formaesthetik*—. Los problemas de los que surgían estas escuelas opuestas los formularemos en seguida. ¿Consiste el arte

solamente en el contenido, o solamente en la forma, o en la forma y en el contenido a la vez? ¿Cuál es el carácter del contenido y cuál el de la forma estética? Y los unos responden que el arte está todo en el contenido, determinado a las veces como lo que place, o como lo que es moral, o como lo que eleva al hombre al cielo de la metafísica o de la religión, o como lo que es realmente exacto o, en fin, como lo que es natural y físicamente bello. Y los otros añaden que el contenido es indiferente, que es una simple armadura o un sencillo andamio de que cuelgan las bellas formas, y que ellas solamente solazan y deleitan el espíritu estético: la unidad, la armonía, la simetría, etc., y cada bando se procuraba adeptos y devotos, procurando colocar a su vera el elementto que se había excluido primeramente de la naturaleza del arte. Los partidarios del contenido admitían de buen grado que no perjudicaba a éste —elemento constitutivo de lo bello, según la escuela— que se adornase con formas bellas, presentándose como unidad, simetría y armonía. Los formalistas, a su vez, afirmaban que, si no el arte, el efecto del arte crece con el valor del contenido, porque se tiene, en este caso, no un valor, sino la suma de dos valores. Estas doctrinas, que han adquirido su mayor corpulencia escolástica en Alemania, entre los hegelianos y los herbatianos, se encuentran, además, por todas partes en la historia de la Estética, antigua, medioeval, moderna y modernísima y, lo que importa más, en la opinión común, porque nada hay tan común como oír que un drama es *bello* de forma pero equivocado de *contenido*; que una poesía es nobilísima de *concepto* pero compuesta en *versos feos*; que un pintor sería verdaderamente ilustre si no malgastase su brío de dibujante y de colorista en "argumentos pequeños e indignos" y si eligiese, en cambio, otros de importancia histórica, patriótica o sociológica. Puede decirse que el gusto sutil y el verdadero sentido crítico del arte están obligados a defenderse continuamente de juicios tan extraviados, que nacen de tales doctrinas, que convierten a los filósofos en vulgo, sintiéndose, en cambio, el vulgo casi filósofo,

porque se halla de acuerdo con estos filósofos-vulgo. El origen de tales doctrinas no es para nosotros un secreto, porque en la breve referencia que hemos hecho nos hemos dado cuenta de que proceden del tronco de las concepciones hedonistas, moralistas, conceptistas o físicas del arte, las cuales, no percibiendo lo que hace que éste sea tal, se ven luego obligadas a tornarse a apoderar de él, después de dejársele escapar, aceptándole bajo forma de elemento accesorio y accidental. Los teorizantes del contenido concibieron el arte como el abstracto elemento formal, y los formalistas como el elemento abstracto del contenido. Lo que a nosotros nos interesa de tales estéticas es precisamente esta dialéctica, en que los devotos del contenido se hacen involuntariamente formalistas, y los formalistas devotos del contenido, pasando los unos al puesto de los otros, pero para detenerse con inquietud y trasladarse luego al punto de partida. Las "formas bellas" de los herbartianos no difieren en nada de los "contenidos bellos" de los hegelianos, porque las unas y los otros son nada. Todavía nos interesa más observar los esfuerzos que han hecho unos y otros para salir de su cárcel, los golpes que descargan sobre sus muros y paredes y los huecos que algunos de estos pensadores han logrado abrir en ellos. Esfuerzos vacíos y estériles como los de los partidarios del contenido —véanse, por ejemplo, en la *Philosophie des Schönen,* de Hartmann— que, hilando malla a malla, y componiendo su red de "contenidos bellos" —bello, sublime, cómico, trágico, humorístico, patético, idílico, sentimental, etc.—, tratan de abrazar con ella toda forma de realidad, hasta la realidad que llaman *fea*; y no se dan cuenta de que su contenido estético, que se hace coincidir poco a poco con toda la realidad, no tiene ningún carácter que le distinga de los demás contenidos, no habiendo ningún contenido fuera de la realidad. Así es que su teoría fundamental queda, de esa manera, fundamentalmente negada. Tautologías como las de los partidarios del contenido formalista, que mantienen el concepto de un contenido estético y lo definían como "lo que interesa a un hombre", poniendo el interés como

relativo al hombre en las distintas situaciones históricas, o lo que es igual, relativo al individuo, que era otro modo de negar la tesis fundamental, porque está muy claro que el artista no produciría el arte si no se interesase por algo que es el dato y el problema de su producción, algo que se convierte en arte porque el artista, que se ha interesado en ello, lo ha hecho tal. Escapatorias de formalistas que, después de haber confinado el arte en las abstractas formas bellas, vacías por sí de todo contenido, que podían añadirse a los contenidos por otra adhesión haciendo como una suma de dos valores, introducían tímidamente entre las formas bellas la de "la armonía de la forma con el contenido", o se declaraban más resueltamente partidarios de una especie de eclecticismo que consideraba el arte como *relación* del contenido bello con la forma bella. Así, con incoherencia digna de eclécticos, atribuían a los términos fuera de relación las cualidades que solamente en la relación asumían.

La verdad es precisamente ésta: que contenido y forma deben distinguirse perfectamente en el arte, pero no pueden calificarse separadamente como artísticos, precisamente por ser artística solamente su relación; es decir, su unidad, entendida no como unidad abstracta y muerta, sino como la concreta y viva de la síntesis "a priori".

El arte es una verdadera síntesis estética a priori, de sentimiento e imagen en la intuición, de la cual puede repetirse que el sentimiento sin la imagen es ciego y que la imagen sin el sentimiento está vacía. Fuera de la síntesis estética, sentimiento e imagen no existen para el espíritu artístico; existirán con distintos atributos en otros campos de la Estética, siendo entonces el sentimiento el espíritu práctico que ama y odia, desea y repudia, y la imagen del inanimado residuo del arte, la hoja seca del viento de la imaginación y de los caprichos del juego. Pero nada de esto reza con el artista y con el filósofo de la Estética, porque el arte ni es el vano fantasear ni la pasión tumultuosa, sino la superación de este acto por otro acto o, si os place más, la sustitución de este tumulto con otro tu-

multo, con el anhelo hacia la formación y la contemplación, con las angustias y las alegrías de la creación artística. Es indiferente, por lo tanto, achaque de mera oportunidad terminológica, presentar el arte como contenido o como forma, porque se sobreentiende siempre que el contenido está formado y que la forma está llena, que el sentimiento es sentimiento figurado y la figura figura sentida. Solamente por galantería hacia aquel que hizo valer mejor que los demás el concepto de la autonomía del arte y quiso afirmar esta autonomía con la palabra forma, oponiendo de este modo el *contenidismo* abstracto de los filosofastros y de los moralistas al abstracto formulismo de los académicos, por galantería, repito, a De Sanctis, y también por la siempre urgente polémica contra el intento de absorber el arte en otros modos de actividad espiritual, podrá llamarse a la estética de la intuición "Estética de la forma". Rebatamos de paso la objeción que pueden hacernos, más bien con sofisma de abogado que con sutileza de hombre de ciencia, de que también la Estética intuitiva, designando el contenido del arte como sentimientto o estado del ánimo, lo coloca fuera de la intuición, pareciendo reconocer que un contenido que no sea sentimiento o estado del ánimo no se presta a la elaboración artística y no es contenido estético. El sentimientto o estado del ánimo no es un contenido particular, sino todo el universo mirado *sub specie intuitionis.* Fuera de él, ningún otro contenido es concebible que no sea a la vez una forma, distinta de la forma intuitiva, no los pensamientos que son todo el universo *sub specie cogitationis,* no las cosas físicas y los entes matemáticos, que son todo el universo *sub specie schematismi et abstractionis,* no las voluntades que son todo el universo *sub specie volitionis.*

Otra distinción, no menos falaz —a la que suelen referirse los vocablos *contenido* y *forma*— destaca la intuición de la expresión, la imagen de la traducción física de la imagen, poniendo a un lado fantasmas de sentimientos,

imágenes de hombres, de animales, de paisajes, de acciones, de aventuras, y de otro sonidos, tonos, líneas, colores. A estas cosas se llama lo externo del arte y a las otras lo interno, a las unas arte propiamente dicho y a las otras técnica. Distinguir lo interno de lo externo es cosa fácil, achaque de palabras, especialmente cuando no se sutilizan lo bastante las razones y los modos de la distinción, y cuando la distinción no se utiliza para prestarnos servicio alguno, hasta el punto de que, con no pensar en ella, puede parecer indudable al pensamiento. Pero el problema es muy distinto cuando, como en toda distinción, pasamos a establecer las relaciones y a unificar, porque entonces se tropieza uno con obstáculos insuperables. Lo que ahora es distinto, si no se distingue bien, no se puede unificar. ¿De qué modo una cosa extraña, y extraña a lo interno, puede confundirse con él, expresarlo? ¿Cómo puede expresarse un sonido o un color, una imagen, sin color o sin sonido? ¿Cómo puede expresar un cuerpo lo incorpóreo? ¿De qué modo pueden concurrir, en un solo acto, la espontaneidad de la fantasía y la reflexión, es decir, la acción técnica? Distinta la intuición de la expresión, siendo la una de diferente naturaleza que la otra, no hay ingenio de términos medios que nos sirva para soldar la una con la otra. Todos los procesos de asociación, de hábito, de mecanización, de olvido, de intensificación del instinto, que los psicólogos han propuesto y desarrollado fatigosamente, dejan abierta la brecha al fin y al cabo; de un lado la expresión, de otro la imagen. Y parece que no queda más salida que refugiarse en la hipótesis de un misterio que, según los gustos, ora poéticos, ora matemáticos, tomará la forma de un misterioso matrimonio o de un misterioso paralelismo psicológico. Pero el primero es, a su vez, un paralelismo envuelto en la ficción, y el paralelismo un matrimonio celebrado en la lejanía de los siglos y en las tinieblas de lo incognoscible.

Antes de recurrir al misterio —refugio para el que siempre tenemos tiempos de acudir— hay que determinar si los dos elementos son legítimamente distintos y si sub-

siste o si se concibe una intuición que no lleve aparejada la expresión. Puede darse que la cosa sea, en otro respecto, insubsistente o inconcebible, como un alma sin cuerpo, de lo cual, a decir verdad, se ha hablado demasiado en las filosofías y en las religiones; pero el que se haya hablado de ello no quiere decir que se haya experimentado y concebido. En realidad, no conocemos sino intuiciones expresadas. Un pensamiento no es un pensamientto sino cuando se formula en palabras; una fantasía musical es tal cuando se concreta en sonidos; una imaginación pictórica lo es cuando se plasma en el color. No decimos que las palabras se declamen necesariamente en alta voz o que la música se oiga en tal instrumento o la pintura se fije en una tabla. Lo que es evidente es que cuando un pensamiento es verdaderamente pensamiento, cuando ha llegado a la madurez de pensamiento, por todo nuestro organismo corren las palabras solicitando los músculos de nuestra boca y resonando interiormente en nuestros oídos. Cuando una música es verdaderamente música, tiembla en la garganta y estremece los dedos que corren sobre teclados ideales. Cuando una imagen pictórica es pictóricamente real, nos sentimos impregnados de líneas que son colores, y es el caso que aunque las materias colorantes no se hallen a nuestra disposición, coloreamos espontáneamente los objetos que nos rodean por una especie de irradiación, como se cuenta de ciertos histéricos y de ciertos santos que, imaginativamente, se señalaban ciertos estigmas en las manos y en los pies. Antes de que se forme este estado de expresión en el espíritu, el pensamiento, la fantasía musical, la imagen pictórica no existían sin la expresión que inevitablemente las acompaña. Creer en la preexistencia es sentar plaza de personas simples, que no cabe simpleza comparable a la de dar fe a esos poetas, pintores o músicos imponentes, que tienen siempre la cabeza llena de creaciones poéticas, pictóricas o musicales, sin acertar a traducirlas en forma externa, porque se resienten de la expresión o porque la técnica no ha progresado suficientemente para prestarles medios logrados para su expresión. ¡Como

si no las hubiera ofrecido, hace ya muchos siglos, a Homero, a Fidias o a Apeles, y solamente fuera tacaña con los que llevan un arte más grande en su vasto caletre! Ingenua creencia que nace, a las veces, de una ilusión, por haber ideado y expresado, en consecuencia, algunas imágenes singulares, que nos hacen creer, echando mal las cuentas con nosotros mismos, que poseemos ya todas las imágenes que deben entrar en juego en una obra, sin que estemos en posesión del nexo vital que deba unirlas, porque no se ha formado todavía, dejando inexpresadas, por lo tanto, tales imágenes.

El arte, entendido como intuición, según el concepto que he expuesto, habiendo negado frente a sí un mundo físico que ha considerado como construcción abstracta de nuestra inteligencia, no sabe qué hacer del paralelismo entre la sustancia pensante y la sustancia misma. Y no puede promover matrimonios imposibles, porque su sustancia pensante, o lo que monta tanto, su acto intuitivo, es perfecto en sí, siendo el hecho mismo que la inteligencia construye luego con más extensión. Cuando es inconcebible una imagen sin expresión, es más que concebible, mejor aún, lógicamente necesaria, una imagen que lleva la expresión consigo, porque es realmente imagen. Si quitamos a una poesía su métrica, su ritmo y sus palabras, no queda de todo aquello el pensamiento poético, como opinan algunos; no queda absolutamente nada. La poesía ha nacido como aquellas palabras, aquel ritmo y aquella métrica. La expresión no puede ni siquiera compararse a la epidermis de un organismo, a no ser que se diga —cosa que tampoco es falsa en fisiología— que todo el organismo, en cada célula y en cada célula de célula, es también epidérmico.

Pero no estaría nunca de acuerdo con mis convicciones metodológicas ni con el propósito de hacer justicia a los errores —y ya la he hecho a la dualidad de contenido y forma, mostrando la verdad a que tiende y que no acierta a explicarse—, si no indicase, además, qué verdad yace en el fondo de esta distinción de lo indistinguible, de la in-

tuición en intuición y expresión. Fantasía y técnica se distinguen razonablemente, pero no como elemento de arte, y se ligan y confunden entre sí, no en el campo del arte, sino en el más vasto del espíritu en su totalidad. Problemas técnicos —prácticos— a resolver, dificultades que vencer, se ofrecen verdaderamente al artista, si es que verdaderamente hay algo que no siendo *físico,* sino espiritual, como es toda cosa real, puede, con respecto a la intuición, llamarse metafísicamente físico. ¿Y qué cosa es este algo? El artista, que hemos dejado vibrando con imágenes expresadas que prorrumpen por los infinitos poros de todo su ser, es hombre completo y, por ende, hombre práctico, y como tal, se procura los medios de no desperdiciar el resultado de su labor espiritual y de hacer posible y hacedera, para sí y para los otros, la reproducción de sus imágenes. Por eso reacciona en actos prácticos que sirven para su obra de reproducción. Estos actos prácticos van seguidos, como todo acto práctico, de conocimientos que se llaman técnicos por eso. Y como prácticos, se distinguen de la intuición, que es técnica, pareciendo externos a ésta, por lo que se llaman físicos. Advirtamos que toman con facilidad este nombre porque la inteligencia los fija y los abstrae. Por eso con la palabra y con la música llegamos a la escritura y al fonógrafo, con la pintura a las telas, las tablas y los muros henchidos de color, con la escultura y la arquitectura a las piedras talladas, el hierro, el bronce y los metales fundidos, moldeados y forjados de maneras distintas. Las dos formas de actividad son también completamente distintas, porque se puede ser, a la vez, gran artista y pésimo técnico, poeta que corrige mal las pruebas de imprenta de sus versos, arquitecto que se sirve de material mediocre y no se cuida de la estática para maldita la cosa, pintor que emplea colores que se alteran con rapidez. Ejemplos de esta insuficiencia técnica abundan con tanta frecuencia, que no nos creemos, por ser tan conocidos, en la necesidad de citarlos. Pero no se puede ser gran poeta y hacer malos versos, gran pintor y no saber entonar los colores, gran arquitecto y no armonizar las lí-

neas, gran compositor y no acordar los sonidos. De Rafael se ha dicho que hubiera sido un gran pintor aunque no hubiera tenido manos; lo que no se ha dichó de él es que hubiera sido un gran pintor aunque le hubiera faltado el sentido del dibujo.

Y —notemos de pasada, porque he de condensar todo lo que me sea posible— esta aparente transformación de las intuiciones en cosas físicas —análoga de hecho a la transformación aparente de las necesidades y del trabajo económico en cosas y mercancías— explica cómo se ha llegado a hablar, no sólo de "cosas artísticas" y de "cosas bellas", sino de un "bello de naturaleza". Es evidente que, aparte de los instrumentos que se forjan para la reproducción de las imágenes, pueden encontrarse objetos ya existentes, producidos o no por el hombre, que sirven para tal función, o que son más o menos aptos para fijar el recuerdo de nuestras intuiciones. Estas cosas toman el nombre de "bellezas naturales" y ejercitan su poder solamente cuando se las aprehende con el ánimo mismo con que sabe aprehenderlas el artista o los artistas que han sabido valorizarlas, estableciendo el "punto de vista" desde el cual hay que contemplarlas, ligándolas, de esta suerte, a una intuición suya. Pero la adaptación, siempre imperfecta, y la mutabilidad y caducidad de las "bellezas naturales" justifican el puesto inferior que se les asigna con relación a las bellezas producidas por el arte. Dejemos a los necios afirmar que un hermoso árbol, un bello río, una sublime montaña, un bonito caballo o una estupenda figura humana son superiores al golpe de buril de Miguel Angel o al verso del Dante; nosotros decimos, con mayor propiedad, que la *Naturaleza* es estúpida frente al arte, y que es *muda* si el hombre no la hace hablar.

Otra tercera distinción, que también se industria para distinguir lo indistinguible, se acoge al concepto de la expresión estética y la escinde en dos momentos, momentto de la expresión, estrictamente considerada —propiedad—

y momento de la belleza de la expresión —ornato— fundando en ellos la clasificación de dos órdenes de expresiones: las expresiones desnudas y las adornadas. De tal doctrina podemos encontrar vestigios en todas las distintas zonas del arte, y sobre todo en la que se denomina con un nombre célebre, *Retórica,* conociendo una historia larguísima desde los retóricos juegos hasta nuestros días, perdurando en las escuelas, en los tratados y hasta en las estéticas de pretensiones científicas, y en las ideas vulgares, como es natural, aunque en la época nuestra haya perdido mucho de su vigor primitivo. Hombres de alto entendimiento, por razones de inercia y de tradición, la han aceptado y dejado vivir secularmente, y los pocos que se han rebelado contra ella no han cuidado de elevar a sistema su protesta y de cortar radicalmente el error. El daño que ha hecho la Retórica con la idea del *hablar adornado,* como diverso y más recomendable que el *desnudo,* no se ha encerrado sólo en el castillo de la Estética, sino que ha irrumpido en los campos de la crítica y hasta de la educación literaria, porque tan incapaz como es de comprender la pura belleza, es tan apta, por lo demás, para enredarse en una aparente justificación de la belleza artificiosa, recomendando que se escriba hinchada, melindrosa e impropiamente. La participación que hace, y sobre la que se apoya, se contradice lógicamente, porque como es fácil de probar, destruye el concepto mismo que trata de dividir en momentos y objetos, que trata de dividir en clases. Una expresión propia, si es propia, es también bella, porque la belleza no es otra cosa que la determinación de la imagen y, por ende, de la expresión. Si al llamarla desnuda se quiere advertir que falta en ella algo que debería estar, en este caso es impropia y deficiente, y no es todavía expresión. Por conversión, una expresión adornada, si es expresiva en todas sus partes, no puede llamarse adornada, sino desnuda como la otra y propia como la otra. Si contiene elementos inexpresivos, añadidos, extrínsecos, ya no es bella, sino fea, y no es, o no es todavía, expresión, porque para serlo necesita purificarse de los elementos ex-

traños, como la otra debe enriquecerse con los elementos que le faltan.

La expresión y la belleza no son dos conceptos, sino uno solo, que pueden designarse con uno o con otro de los vocablos sinónimos; la fantasía artística es siempre corpórea, pero no *obesa,* ni sobrecargada, ni *adornada.* Bajo esta falsísima distinción palpitaba un problema, y de él la necesidad de establecer una nueva distinción; el problema, como puede desprenderse de algún pasaje de Aristóteles, de la psicología y de la gnoseología de los estoicos, y como se ve más claramente en las discusiones de los retóricos italianos del siglo XVII, se refería a las relaciones entre pensamiento y fantasía, filosofía y poesía, lógica y estética —*dialéctica* y *retórica,* como *todavía* se decía entonces *mano abierta* y *mano cerrada*—, refiriéndose la expresión *desnuda* al pensamiento y a la filosofía, y la expresión *adornada* a la fantasía y a la poesía. Pero no es menos verdad que este problema de la distinción entre las dos formas del espíritu teórico no podía resolverse en el campo de cualquiera de ellas, de la intuición o de la expresión, donde no encontraremos otra cosa que fantasía, poesía, estética. La indebida introducción de la lógica proyectará solamente una sombra engañosa para hacer adormecer la inteligencia, apartándola de la vista del arte en su plenitud y pureza, sin prestarle la del elemento lógico y la del pensamiento.

Pero el daño más grave que la doctrina retórica de la expresión *adornada* ha ocasionado a la sistematización teórica de las formas del espíritu humano conviene al uso del lenguaje, porque cuando se admiten expresiones desnudas y simplemente gramaticales y expresiones adornadas y retóricas, nos referimos lógicamente a las expresiones desnudas o gramaticales, y como consecuencia ulterior —no encontrando razones gramaticales, retóricas y estéticas que lo justifiquen— trasladándonos al campo de la lógica, asignándole el papel de una semiótica o de un *ars significandi.* En efecto, la concepción lógica del lenguaje se confunde

estrechamente y procede a la par de la doctrina retórica de la expresión; las dos nacieron juntas en la antigüedad griega y las dos viven aún en nuestros tiempos entre adversidades. La rebelión contra el sentido lógico en la doctrina del lenguaje ha sido tan rara y ha tenido tan poca fortuna como la rebelión contra la retórica. Solamente durante el período romántico, un siglo después de Vico, se ha formado en algunos pensadores y en algunas escuelas selectas viva conciencia de la naturaleza fantástica o metafísica, que es peculiar en el lenguaje, y de que tiene una relación más estrecha con la poesía que con la lógica. Hasta en los mejores, en los que persistía una idea más o menos extraartística del arte, se advertía cierta repugnancia a identificar el arte con la poesía. Lo que a nosotros se nos antoja no solamente ineludible, sino grato, ya que hemos establecido el concepto del arte como intuición y el de intuición como expresión, donde ya va envuelta implícitamente la idea de su identidad en el lenguaje. Pero para esto es preciso que el lenguaje se conciba en toda su extensión, sin restringirle arbitrariamente al lenguaje llamado articulado y sin excluir arbitrariamente el tónico, el mímico, el gráfico, concibiéndole, repetimos, en toda su extensión, en su realidad, que es el acto mismo del hablar, sin falsificarle en las abstracciones de las gramáticas y de los vocabularios, y sin imaginar solamente que el hombre habla con la gramática y con el vocabulario. El hombre habla a cada momento como el poeta, porque lo mismo que el poeta expresa sus impresiones y sentimientos en forma de conversación o familiar, que no se separa por ningún abismo de las formas prosistas, prosaico-poéticas, narrativas, épicas, dialogadas, dramáticas, líricas, cantadas, etc. Y si al hombre en general no le disgusta ser considerado como poeta, como siempre poeta, por la fuerza de su humanidad al poeta no debe disgustarle tampoco que se le confunda con la humanidad común, porque sólo esta confusión explica el poder que la poesía, entendida en su sentido estricto y augusto, tiene en todos los espíritus humanos. Si la poesía fuese una lengua aparte, una "lengua de los dioses", los hombres no la

entenderían. Si les eleva, no les eleva sobre sí mismos, sino dentro de sí mismos; la verdadera aristocracia y la verdadera democracia coinciden también en este caso. Coincidencia de arte y de lenguaje que implica, como es natural, coincidencia de Estética y de Filosofía del lenguaje, definible la una por la otra, idénticas, cosa que yo me aventuré a poner, hace algunos años, en el título de mi tratado sobre Estética, y que ha hecho el efecto que yo buscaba sobre muchos lingüistas y filósofos de arte de Italia y de fuera de Italia, a juzgar por la copiosa *literatura* que se ha producido en derredor de mi título. Esta identidad beneficiaría a los estudios sobre arte y sobre poesía, purificándolos de los residuos hedonistas, moralistas y conceptistas que se notan con tanta abundancia en la crítica literaria y artística. Mayor beneficio recaerá sobre los estudios lingüísticos, a los que urge desembarazar de los métodos fisiológicos, psicológicos y psicofisiológicos hoy tan de moda, y librarlos al mismo tiempo de la teoría, que vuelve a aparecer; del origen convencional del lenguaje, que suele llevar consigo, por reacción inevitable, la inevitable correlación de la teoría mística. No será ya necesario que, al menos en este lugar, construyamos absurdos paralelismos y promovamos misteriosos matrimonios entre imagen y signo, porque no concebimos el lenguaje como signo, sino como imagen que es signo de sí misma y que tiene color, sonido, canto. Lo que significa la imagen es la obra espontánea de la fantasía, de modo que el signo que todo hombre conviene con otro hombre presupone la imagen y, por ende, el lenguaje. Cuando se insiste en explicar que hablamos gracias al concepto del signo, tenemos que recurrir finalmente a Dios, como sugeridor de los primeros signos, teniendo que echarnos de bruces en lo incognoscible para explicar el lenguaje.

Cerraré la enumeración de los prejuicios sobre el arte reseñando los de mayor uso, porque se mezclan en la vida cotidiana de la crítica y de la historiografía artística; con el prejuicio, en primer lugar, de la posibilidad de distin-

guir varias o muchas formas particulares de arte, determinada cada una en su concepto particular, en sus límites, y provista de leyes propias. Esta errónea doctrina toma cuerpo en dos series sistemáticas, una de las cuales es conocida como teoría de los géneros literarios o artísticos —lírico, drama, novela, poesía épica o novelesca, idilio, comedia, tragedia; pintura sagrada, civil, familiar, de naturaleza viva, de naturaleza muerta, de paisaje, de flores y frutos; escultura heroica, funeraria, de costumbres; música de cámara, de iglesia, de teatro; arquitectura civil, militar, eclesiástica, etcétera—, y la otra, como teoría de las artes —poesía, pintura, escultura, música, arte del actor, arte de la jardinería, etc.—. A las veces, surge una de estas teorías como subdivisión de la otra. Este prejuicio, que es de origen bien notorio, tiene sus primeros insignes monumentos en la cultura griega y perdura entre nosotros. Muchos estéticos componen hoy mismo tratados sobre la estética de lo trágico, o de lo cómico, o de la lírica, o del humorismo, y estéticas de la pintura, de la música, de la poesía —que reciben, en este caso, el viejo nombre de Poéticas—, y lo que es peor (porque tales estéticos son poco escuchados y escriben o para deleite solitario o para menesteres académicos), los críticos, al juzgar las obras de arte, no han perdido del todo la manía de volver a los géneros y a las artes particulares en que, según ellos, se dividen las obras de arte. Y en lugar de poner en claro si una obra es bella o fea, continúan razonando sus impresiones y diciendo que observan o que violan las leyes del drama, o de la novela, o de la pintura, o del bajorrelieve. Tan divulgado está el uso de considerar las historias artísticas y literarias como historias de géneros, y de presentar a los artistas como cultivadores de éste o de aquél, y de fraccionar en tantas casillas como géneros la obra de un artista, como afirmar que éste tiene unidad de desarrollo o que adopta la forma lírica, novelesca o dramática. Así, Ludovico Ariosto, por ejemplo, figura unas veces entre los cultivadores de la poesía latina del Renacimiento, otras entre los líricos que escriben la lengua vulgar, otras entre los autores de las primeras sáti-

ras italianas, otras entre los autores de las primeras comedias y, finalmente, entre los perfeccionadores de los poemas caballerescos, como si poesía latina, poesía vulgar, sátira, comedia y poema no fueran siempre el mismo Ariosto, poeta en los distintos intentos, formas y lógica de su desenvolvimiento espiritual.

No es esto decir que la teoría de los géneros y de las artes no haya tenido y no tenga su dialéctica interna, su autocrítica o su ironía, según la expresión que mejor os acomode. Nadie ignora que la historia literaria está llena de casos en los que el artista genial ofende con su obra a un género establecido, suscitando la reprobación de los críticos. Reprobación que no logra, por lo demás, sofocar la admiración o la popularidad que ha despertado la obra, hasta que, al fin, no pudiendo descalificar al autor ni queriendo tampoco estar a malas con los críticos de los géneros, se acaba generalmente con una componenda, ampliando el género en cuestión o haciendo brotar junto a él otro género nuevo a guisa de hijo bastardo. Y la componenda dura por inercia hasta que una nueva obra genial viene a romper nuevamente las normas preestablecidas. La ironía de la doctrina estriba en la imposibilidad en que se encuentran sus teóricos de limitar lógicamente los géneros y las artes. Todas las definiciones que elaboran, cuando se examinan de cerca, o se esfuman en la definición general del arte, o se reducen a la elevación arbitraria de singulares obras de arte a géneros y normas, que no pueden reducirse a términos rigurosos de lógica. A qué absurdos conduce el esfuerzo de determinar rigurosamente lo que es indeterminable por la contradicción de su naturaleza, puede verse en los genios, por ejemplo en Lessing, que llega al extravagante pensamiento de que la pintura representa a los *cuerpos*: ¡los cuerpos, no las acciones ni las almas, no la acción ni el alma del pintor!

Estos absurdos se advierten después en los problemas que lógicamente brotan de esta ausencia de lógica, asignando a cada género y a cada arte un campo determinado; debatiendo acerca de qué arte o de qué género es superior a

otro —¿será la pintura superior a la escultura, el drama a la lírica?—; reconociendo con aquéllas divisiones la fuerza de cada arte; disertando acerca de si conviene reunir las fuerzas diseminadas en un género de arte que derrotará a los otros como derrotará una coalición de ejércitos a un ejército solo. La obra, por ejemplo, que junta en su regazo poesía, música, arte escénico, decoración, ¿no contendrá más fuerza estética que un simple *lied* de Goethe o que un dibujo de Miguel Angel? Cuestiones, distinciones, definiciones y gustos que tiene que desdeñar el sentido artístico y poético, que ama cada obra en sí por lo que ella es, como una criatura viva, individual e incomparable, y que sabe que cada obra tiene su ley individual y su valor pleno e insustituible. De esta laya ha nacido la discordia entre el juicio afirmativo de los espíritus artísticos y el negativo de los críticos de oficio, y entre el afirmativo de éstos y los negativos de aquéllos. Los críticos de oficio pasan a veces, con buena razón, por pedantes, y las almas artísticas, a su vez, sientan plaza de "profetas desarmados", de gentes incapaces de razonar y deducir la teoría justa inmanente en sus juicios y de contraponerla a la pedantería de los adversarios.

Esta teoría justa es precisamente un aspecto de la concepción del arte como intuición o intuición lírica. Como cada obra de arte expresa un estado de alma, y el estado de alma es individual y siempre nuevo; la intuición supone intuiciones infinitas que no nos es posible encerrar en un casillero de géneros, a menos de que esté compuesto de infinitas casillas de intuiciones y no de géneros. Como, por otra parte, la individualidad de la intuición supone la individualidad de la expresión, y una pintura es tan distinta de otra pintura como de la poesía; como la poesía y la pintura no valen por los sonidos que emiten en el aire o por los colores que se refractan de la luz, sino por lo que saben decir al espíritu en cuanto se adentran en él, es inútil dirigirse a los medios abstractos de la expresión para construir otra serie de géneros y de clases. Véase lo infundada que es cualquier teoría que se base en la división de las

artes. El género o la clase es, en este caso, uno solo: el arte mismo o la intuición, cuyas singulares obras son infinitas, todas originales, todas ellas imposibles de traducir en otras —porque traducir, traducir con vena artística es crear una nueva obra de arte— y todas rebeldes con relación a la inteligencia clasificadora.

Entre lo universal y lo particular no se interpone filosóficamente ningún elemento intermedio, ninguna serie de género o de especies, de *generalia.*

Ni el artista que produce el arte, ni el espectador que lo contempla necesitan más que lo universal y lo individual, o mejor aún, lo universal individualizado, de la universal actividad artística que se ha contraído y concertado enteramente en la representación de un singular estado de ánimo.

Aunque ni el puro artista, ni el puro crítico, ni el puro filósofo tropiecen con *generalia,* con géneros y clases, éstas prestan su utilidad en otros respectos. En esta utilidad estriba el lado verdadero, que no quiero dejar de mencionar, de tan erróneas teorías. Conviene tejer esta red de *generalia,* no para la producción que es espontánea del arte, ni para el juicio que es filósofo, sino para recoger y circunscribir de algún modo, auxiliando la atención y la memoria, las infinitas intuiciones singulares que sirven para enumerar parcialmente las innumerables obras de arte. Estas clases, como es natural, caminan de acuerdo, o con la imagen abstracta o con la expresión abstracta, y por eso son clases de estado de ánimo, géneros literarios o artísticos o clases de medios expresivos —artes—. No vale objetar aquí que los géneros o artes son arbitrariamente distintos y que es arbitraria la misma dicotomía general, porque ya sabemos que el procedimiento es arbitrario, pero se convierte en innocuo y útil por el hecho mismo de que no tiene pretensión alguna de pincipio filosófico y de criterio para el juicio del arte. Estos géneros y clases facilitan el conocimiento y la educación artísticos, dando al conocimiento como un índice de las obras de arte más importantes y facilitando a la educación una suma de las advertencias más

urgentes que sugiere la práctica del arte. Todo estriba en que no confundamos los índices con la realidad y los acaecimientos e imperativos hipotéticos con los imperativos categóricos, consecuencia a la que podemos ir con facilidad, pero a la que se puede y se debe resistir.

Los libros de instituciones literarias, de gramática, de retórica —con la división en partes del discurso y con las leyes morfológicas y sintácticas, de arte de la composición musical, de métrica, de arte pictórico, etc.—son sencillamente índices y preceptivas; pero en segundo término, se manifiestan en ellos tendencias hacia expresiones particulares de arte; en ese caso deben considerarse como arte abstracto, arte en preparación —artes poéticos del Clasicismo y del Romanticismo, gramáticas puras y populares, etc.— y, en tercer lugar, se dan en ellos conatos e intentonas de comprensión filosófica de su argumento, tocados del error que se ha criticado de la división de los géneros y de las artes, error que, por sus contradicciones, abre el camino a la verdadera doctrina de la individualidad del arte.

Esta doctrina produce, a primera vista, una especie de mareo. Las intuiciones individuales, originales (intraducibles, inclasificadas), parecen escapar al dominio del pensamiento, que no podría dominarlas más que seleccionándolas entre sí. Cosa que parece prohibida en esta doctrina que, más que de liberal y de libertaria, peca de anarquista y de anarquizante.

Una pequeña poesía corre parejas estéticamente con un poema; un minúsculo cuadro o un apunte, con un cuadro de altar o con un fresco; una carta puede ser una obra de arte, lo mismo que una novela; hasta una bella traducción es tan original como una obra original. Proposiciones todas éstas irrecusables, porque están deducidas a punta de lógica de premisas inconcusas; proposiciones verdaderas y hasta paradójicas, paradojismo que las presta indudablemente un gran valor, porque las pone enfrente de la opinión corriente. Pero ¿no necesitarán tales proposiciones de algún

complemento que las explique mejor? Debe existir un modo de ordenar, subordinar, conectar, entender y dominar las redes de las intuiciones, si no queremos perder la cabeza en este laberinto.

Y existe, en efecto, porque aunque se niegue todo valor a las clasificaciones abstractas, no queremos negárselo a la genérica y concreta clasificación, que no es tal *clasificación,* y que se llama la Historia. En la Historia cada obra de arte ocupa el puesto que le pertenece, y no otro: la linda balada de Guido Cavalcanti y el soneto de Cecco Angioleri, que parecen el suspiro y la risa de un instante; la *Commedia,* del Dante, que lleva en sus entrañas un milenio del espíritu humano; las *Macharonee,* de Merlin Cocaio, que escapan a la Edad Media, que agoniza; la elegante traducción de la *Eneida,* hecha por Aníbal Caro en el siglo XVI; la sutil prosa de Sarpi y la prosa jesuítica y frondosa de Daniel Bartolí. Y todo ello, sin que haya necesidad de juzgar como no original lo que es original, porque vive; *pequeño lo que no es ni pequeño ni grande, porque no* tiene medidas. En todo caso podrá llamarse, si así lo preferís, pequeño o grande, pero metafísicamente, con objeto de manifestar ciertas admiraciones y de poner en claro ciertas relaciones de importancia, que no sean aritméticas ni geométricas. En la Historia, que se viene haciendo cada vez más rica y determinada, y no en las pirámides de conceptos empíricos, que son tanto más vacíos cuanto más elevados y sutiles, se encuentra la trabazón de todas las obras de arte y de todas las intuiciones, porque en la Historia aparecen orgánicamente trabadas, como etapas sucesivas y necesarias del desenvolvimiento del espíritu, notas cada una del poema eterno, que armoniza dentro de sí todos los poemas singulares.

LECCIÓN TERCERA

EL PUESTO DEL ARTE EN EL ESPÍRITU Y EN LA SOCIEDAD HUMANA

La polémica en torno a la dependencia o independencia del arte tuvo su fuerza mayor en el período romántico, cuando apareció la divisa del "arte por el arte", y como aparente antítesis la del "arte por la vida". Desde entonces se agitó y aireó esa polémica más entre literatos y artistas, para decir toda la verdad, que entre filósofos. En nuestros días ha cobrado nuevo interés esa polémica, tema preferido para los principiantes que se divierten y juegan con él en sus ejercicios, sirviendo de argumento también para disertaciones académicas. En realidad, antes del período romántico advertimos sus vestigios en los documentos más antiguos que reflexionan y discurren sobre el arte. Los mismos filósofos de la Estética, hasta cuando parece que la olvidan —y ciertamente la desdeñan en aquella forma vulgar— están pensando continuamente en el tema, y hasta puede decirse que no piensan en otra cosa. Porque tanto vale disertar sobre si el arte es o no es, y si es, qué cosa es, como discurrir acerca de su independencia o de su dependencia, de su autonomía o de su heteronomía. Una actividad cuyo principio depende del de otra actividad es, substancialmente, esta otra actividad, alcanzando, por su parte, una existencia solamente putativa y convencional. El arte que depende de la moral, del placer o de la filosofía será filosofía, placer o moral, pero no arte. Y si no se le juzga dependiente, habrá que investigar en qué se funda su independencia, distinguiendo de qué modo el arte se distingue de la moral, del placer o de la filosofía, investigando

lo que es, o lo que es igual, si goza de verdadera autonomía. Puede suceder que por parte de aquellos mismos que afirman la naturaleza original del arte se diga luego que aun conservando éste su naturaleza, está supeditado a otras formas de dignidad superior o, como se decía antaño, que sirve de criado a la ética, de ministro a la política y de brujo a la ciencia. Lo que prueba solamente que damos con pensadores que tienen la costumbre de contradecirse, dejando en desacuerdo sus pensamientos, con gente atropellada que no siente la exigencia de la prueba para sus afirmaciones. Por nuestra parte, procuraremos no caer en semejante atropellamiento. Y como ya hemos puesto en claro que el arte se distingue del llamado mundo físico como espiritualidad y de la actividad práctica moral y conceptual como intuición, no iremos más lejos por ahora, entendiendo que en esta primera demostración hemos demostrado, a la vez, independencia del arte.

Otro problema está incluido en la polémica de la dependencia o independencia, sobre la que no he discurrido hasta ahora de propósito y que voy a examinar. La independencia es un concepto de relación, y bajo este aspecto, absolutamente independiente, no es más que lo Absoluto, la relación absoluta. Cada forma y concepto particular es independiente por un lado y dependiente por otro, o lo que es igual, dependiente e independiente a la vez. Si no fuese así, el espíritu y la realidad en general, serían, o una serie de absolutos yuxtapuestos, o (lo que es lo mismo) una serie de nulidades yuxtapuestas. La independencia de una forma supone la materia sobre la que se ejercita, como hemos visto en el desarrollo de la génesis del arte en cuanto formación intuitiva de una materia sentimental o pasional. En la independencia absoluta, faltándole toda materia y alimento, la misma forma vacua se reduciría a la nada. Como la independencia reconocida impide que se pueda pensar una actividad sometida al principio de otra, la dependencia debe ser de tal linaje que garantice la independencia. La cual no sería garantía ni aun en la hipótesis de que una actividad dependiese de otra con la misma dependencia que esta

otra de aquélla, como dos fuerzas que se contraponen, de las cuales una no puede vencer a la otra. Porque si no la vence viene el impedimento recíproco y la estática, y si la vence, la independencia pura y sencilla, que ya hemos excluido. De modo que considerando el tema en general, parece que no hay otro modo de pensar la dependencia o independencia a la vez de las varias independencias espirituales más que concibiéndolas en la relación de condición a condicionado, en que lo condicionado supera la condición presuponiéndoles, convirtiéndose luego a su vez en condición, dando lugar a un nuevo condicionado, que envuelve una serie de desarrollos. No podremos imputar otro defecto a esta serie si no que el primer condicionado de ella es condición sin un precedente condicionado, y el último un condicionado que no se convierte a su vez en condición, con doble rotura de la ley misma del desarrollo. Pero este defecto puede subsanarse si del último se hace la condición del primero y del primero el condicionado del último, haciendo que la serie se conciba en acción recíproca o, para decirlo mejor, abandonando toda fraseología naturalista, como círculo. Concepción que parece el único punto de salida para las dificultades en que se debaten otras concepciones de la vida espiritual, como la que hace consistir en un conjunto de independientes e irrelativas facultades del alma o independientes e irrelativas ideas de valor, como la que subordina todas las varias facultades o ideas de valor a una sola y las resuelve en una idea que permanece inmóvil o impotente y, finalmente, como la que la concibe como grados necesarios de un desenvolvimiento lineal que conduce desde una primera irracionalidad a otra última, que quiere ser racionalísima, pero que es después suprarracional y por ende irracional.

Pero no insistamos en este esquema, un poco abstracto, y consideremos cómo actúa en la vida del espíritu, comenzando por el espíritu estético. A cuyo fin, volvamos la mirada, una vez más, al artista, al hombre-artista, que se ha

salvado del proceso de liberación del tumulto sentimental, y que lo ha objetivado en una imagen lírica, adelantándose en el arte. En esta imagen encuentra su satisfacción, porque por ella ha trabajado y se ha movido. Todos conocen, en mayor o menor escala, la alegría de la expresión perfecta, que colma los propios movimientos espirituales, y la alegría por los ajenos, que son también nuestros, aunque los contemplemos en las obras de los demás, que son, en cierto modo, nuestras y que hacemos también nuestras. Pero ¿es definitiva esa satisfacción? ¿Solamente se habrá preocupado el hombre-artista de la imagen? De la imagen y de otra cosa a la vez; de la imagen en cuanto hombre-artista, y de otra cosa como artista-hombre; de la imagen en primer plano, pero como el primer plano se relaciona con el segundo y con el tercero, también de los segundos y de los terceros se preocupa, si bien inmediatamente de aquél y mediatamente de éstos. Pero alcanzado el primer plano, surge inmediatamente el segundo, y el interés indirecto se trueca en directo, trayéndonos una nueva exigencia e iniciando un segundo proceso. No queremos decir, adviértase bien, que la potencia intuitiva ceda el lugar a otra, a guisa de placer o de servicio, sino que la misma potencia intuitiva, o mejor, el espíritu mismo, que parecía ser antes, y en cierto modo lo era, enteramente intuición, envuelve en sí el nuevo proceso, que surge de las entrañas del primero. En nosotros no se da "un alma sobre otra"—me valdré una vez más de palabras del Dante—, sino el alma única, que antes se recoge completamente en una sola *virtud*, y que "a ninguna potencia entiende", satisfecha en aquella sola virtud, en la imagen artística encuentra con aquélla, al lado de su satisfacción, su insatisfacción también. Su satisfacción, porque le da todo lo que puede darle y espera de ella. Su insatisfacción, porque habiéndolo obtenido todo, habiendo saciado su última dulzura, "aquello que se pide y se agradece", se exige la satisfacción de la primera necesidad, surgida por obra de la primera satisfacción, y que, sin la primera, no se había dado. Todos conocemos, por experiencia constante, la nueva necesidad que viene detrás de la for-

mación de las imágenes. Hugo Fóscolo tiene una intriga de amor con la condesa Arese. No ignora lo que pueda ser aquel amor, ni quién pueda ser aquella mujer, como se desprende de la lectura de las cartas que la escribió, y que podemos leer a todas horas. Sin embargo, en los instantes en que ama Hugo Fóscolo, aquella mujer es su Universo, y siente su posesión como si fuera la beatitud más excelsa. En el entusiasmo de la admiración quisiera hacer inmortal a la mortal criatura, transfigurando en divina la figura terrena, dando nuevo impulso a sus ensueños de felicidad y realizando un nuevo prodigio en alas del amor. ¿Qué más? La eleva hasta la celeste mansión, convirtiéndola en objeto de culto y de plegarias:

> E avrai, divina, i voti
> fra gl'inni miei delle insubri nepoti!

Sin que por un instante esta metamorfosis del amor hubiera dejado de soñarse y de cantarse con la mayor seriedad (los enamorados y hasta los señores filósofos, si se han enamorado alguna vez, pueden atestiguar que estas bagatal se toman por todo lo alto), la oda *All' amica risanata* no se hubiera formado en el espíritu de Fóscolo, y las imágenes con que nos presenta la fascinación, rica de peligros, de su amiga-diosa, no se hubieran presentado ante él tan vívidas y espontáneas. Pero ¿qué es el ímpetu espiritual que se ha convertido en una magnífica presentación lírica? Realmente, Fóscolo, soldado, patriota, docto, agitado por tantas turbaciones espirituales, ¿se agotaba con aquella exaltación? ¿Esta exaltación obraba tan enérgicamente en él que le obligase a la acción, dándole orientaciones nuevas para su vida práctica? Fóscolo, que en el curso de sus amores no había carecido algunas veces de ráfagas de clarividencia, ante su poesía, calmado el tumulto de su creación, tornando en sí y conquistando y adquiriendo de nuevo la visión clara de la realidad, se pregunta y trata de comprender realmente: lo que desea y lo que merece aquella mujer. Tal vez, durante la formación de la imagen se había inmis-

cuido en él alguna partícula de escepticismo, y si nuestro oído no nos engaña del todo, advertiremos aquí y allá, en la oda, algún acento de elegante ironía hacia la mujer y del poeta para consigo mismo, cosa que no se hubiera realizado en un espíritu más ingenuo que el de Fóscolo, habiendo nacido, por ende, una obra más ingenua que la suya. De modo que Fóscolo, poeta que ha llegado a su logro total y, por ende, ya no poeta hasta que vuelva a resurgir, siente ahora la necesidad de conocer su estado real, no forma ya la imagen porque la ha formado, no fantasea, sino que percibe y narra. De *aquella mujer,* de *la divina,* él nos dirá después que tenía "un pedazo de cerebro en el puesto del corazón". La lírica imagen se cambiará para nosotros y para él en un fragmento de autobiografía o en una percepción.

Con la percepción entramos en un nuevo y vastísimo campo espiritual. Verdaderamente no hay palabras suficientes para satirizar a aquellos pensadores que, ahora como antes, confunden la imagen con la percepción, haciendo de la imagen una percepción —el arte como copia, retrato o imitación de la naturaleza, historia del individuo y de los tiempos, etc.— y, lo que es peor, de la percepción una especie de imagen que se aprehende con los sentidos, etc. Pero la percepción no es más ni menos que un juicio completo. Como juicio supone una imagen y la categoría y el sistema de categorías mentales que dominan la imagen —realidad, cualidad, etc.—. Y respecto a la imagen o síntesis a priori estética del pensamiento y fantasía —intuición— es una nueva síntesis, de representación y categoría, de sujeto y predicado, la síntesis a priori lógica, de la cual convendría repetir todo lo que se ha dicho de la otra. Ante todo, en ella, contenido y forma, representación y categoría, sujeto y predicado, no son dos elementos unidos por un tercero, porque la representación se da en ella como categoría y la categoría como representación en unidad inescindible. El sujeto es sujeto solamente en el predicado, y el predicado es solamente predicado en el sujeto. Tampoco la percepción es un acto lógico entre los demás actos lógicos, ni el más rudimentario e imperfecto de ellos. El que sepa arrancar todos los

tesoros que contiene no tiene necesidad de buscar fuera de ella las restantes determinaciones de la lógica, porque de la percepción germina —ella misma es una germinación sintética— la conciencia de lo realmente sucedido, que en sus formas literarias eminentes toma el nombre de historia, y la conciencia de lo universal, que también en sus formas eminentes se llama sistema o filosofía. Y filosofía e historia, por el nexo sintético del juicio perceptivo donde nacen y en que viven, constituyen la unidad superior que han descubierto los filósofos, identificando filosofía e historia. Los hombres de buen sentido también han dado con este desenvolvimiento, a su modo, advirtiendo que las ideas suspendidas en el aire son fantasmas y que lo verdadero y lo digno de ser conocido son los hechos reales, los hechos que suceden. La percepción —la variedad de las percepciones— puede explicar por qué el intelecto humano tiende a salir fuera de ellas, creándose un mundo de tipos y de leyes, gobernado por medidas y por relaciones matemáticas, es decir, por qué, además de la filosofía y de la historia, se forman las ciencias naturales y las matemáticas.

No es mi misión dar aquí un esbozo de la Lógica, como he dado, y estoy dando, un esbozo de la Estética. Por eso, dejando de determinar y desarrollar el cuadro de la Lógica y del conocimiento intelectivo, perceptivo e histórico, reanudaré el hilo del discurso, sin partir ahora del supuesto artístico e intuitivo, sino del lógico e histórico, que ha superado al intuitivo, elaborando la imagen en percepción. ¿Encuentra el espíritu satisfacción en esta forma? Ciertamente; todos conocen las satisfacciones vivísimas del saber y de la ciencia; todos saben la emoción que nos invade al descubrir el rostro de la verdad escondido en nuestras ilusiones, y aunque sea terrible este rostro, su descubrimiento va unido a una profunda voluptuosidad, que es la satisfacción por la posesión de la verdad. Pero esta satisfacción, ¿es, por ventura, distinta de la precedente del arte, completa y acabada? Al lado de la satisfacción de conocer la realidad, ¿no

brota también la insatisfacción? También es certísimo. La insatisfacción del haber conocido se manifiesta —como todos saben experimentalmente— por el cosquilleo de la acción. Está bien conocer la situación real de las cosas, pero hay que conocerla para obrar; está bien conocer el mundo, pero hay que conocerlo para cambiarlo: *tempus cognoscendi, tempus destruendi, tempus renovandi.* Ningún hombre se detiene en el conocimiento, ni siquiera los escépticos o pesimistas que, por virtud de aquel conocimiento, toman esta o la otra actitud, adoptan esta o la otra forma de vida. El fijar los conocimientos adquiridos, el retener *después* de haber entendido, y sin lo que "no se hace ciencia" —para repetir las palabras del Dante—, la formación de tipos, leyes y cánones de medida, las ciencias naturales y matemáticas, a las cuales acabo de referirme, sobrepujan el acto de la teoría, procediendo el acto de la acción. No solamente cada uno sabe experimentalmente y puede siempre probarlo con el conocimiento de los hechos, que las cosas van de esta manera, sino que, si bien se piensa, se ve que no pueden menos de ir así. Hubo un tiempo —hoy mismo no pocos platónicos, místicos y ascetas lo afirman— en que se creía que conocer era elevar el alma a Dios, a la Idea, a un mundo de ideas, a lo Absoluto, que se sobreponen al fenoménico mundo humano. Y es natural que cuando el alma, extrañada de sí misma por un fenómeno contra la naturaleza, alcanzaba a aquella esfera superior, tornaba ensimismada a la Tierra, porque quería y podía vivir allí perpetuamente feliz e inactiva, ya que daba con un pensamiento que no era pensamiento y que topaba con una realidad que no era realidad. Pero cuando —con Vico, con Kant, con Hegel y con otros heresiarcas— el conocimiento descendía sobre la Tierra, y no era concebido como copia más o menos pálida de una realidad inmóvil, sino como continua obra humana, que produce, no ideas abstractas, sino conceptos concretos, que son silogismos o juicios históricos, percepciones de lo real, la práctica no es una cosa que represente degradación del conocimiento, una confusión del Cielo sobre la Tierra o del Paraíso sobre el Infierno, ni algo que pueda resolverse o de

lo que podamos abstenernos, sino que se desprende de la misma teoría, como exigencia de ella, correspondiendo cada práctica a su teoría. Nuestro pensamiento es pensamiento histórico de un mundo histórico, proceso del desarrollo de un desarrollo, y apenas se ha pronunciado la cualidad de una realidad cuando ya la cualidad no vale, porque ella misma ha producido una nueva realidad, a la que corresponde una cualidad nueva. Una nueva realidad, que es vida económica y moral, y que cambia al hombre intelectual en el hombre práctico, en el político, en el santo, en el industrial y en el héroe, y elabora la síntesis a priori práctica, dando un lugar a un nuevo sentir, a un nuevo desear, en la cual no puede detenerse el espíritu, porque solicita, ante todo, como nueva materia, una nueva intuición, una nueva lírica, un nuevo arte.

De este modo, el término extremo de la serie se suelda —como ya había anunciado al principio— con el término primero, y el círculo se cierra y el recorrido torna a comenzar; el recorrido, que es un recurso del curso ya hecho, de donde procede el concepto de Vico, expresado con la palabra que él mismo hizo clásica de *reflujo.* El desarrollo que he dibujado explica la independencia del arte y los motivos por los cuales parece dependiente a los que conciben las doctrinas erróneas —hedonistas, moralistas, conceptistas, etcétera— que he criticado más atrás; pero advirtiendo al hacer la crítica de ellas que todas contenían su lado de verdad. Si se pregunta cuál es la actividad real entre las distintas actividades del espíritu o si son todas reales, hay que responder que ninguna es real, porque solamente es real la actividad de todas aquellas actividades que no reposa en ninguna de ellas en particular. De las varias síntesis que hemos distinguido, solamente es real la síntesis de la síntesis, el Espíritu, que es el verdadero Absoluto, el *actus purus.* Pero por otro lado, y por la misma razón, todas son reales en la unidad del espíritu, en el eterno flujo y reflujo, que es su eterna constancia y realidad. Los que en el arte veían y ven el concepto, la historia, las matemáticas, el tipo, la moral, el placer y todo lo demás, tienen razón, porque en el

arte, gracias a la unidad del espíritu, se dan estas y las otras cosas. Como que este actuar de ellas, y la enérgica unilateralidad del arte como de otra forma particular, que tiende a reducirlas a una sola, explica el pasaje de una forma a otra, el logro de una forma en otra y su desarrollo. Pero estos mismos pensadores se equivocan en virtud de la distinción, que es el momento inseparable de la unidad, por el modo en que vuelven a encontrarlas, todas a la par, abstracta y confusamente. Porque concepto, tipo, número, medida, moralidad, utilidad, placer y dolor están en el arte, o como antecedentes o como consiguientes, o para decirlo mejor, como antecedentes y como consiguientes. Por eso se dan o como supuestos previos —flojos y olvidados, para emplear una expresión favorita de De Sanctis— o como presentimientos. Sin estos supuestos previos, sin aquel presentimiento, el arte no sería arte, y no sería tampoco arte —y todas las demás formas del espíritu se verían turbadas por él— si aquellas exigencias se quisieran imponer al arte como arte, que es y no puede ser otra cosa que mera intuición. El artista es siempre moralmente inculpable o filosóficamente incensurable, aunque su arte tenga como materia una moral o una filosofía inferiores. Como artista, no obra ni razona, sino que pinta, canta, poetiza y, en suma, se expresa. Si adoptáramos otro criterio, tendríamos que condenar a la poesía homérica, como hacían los críticos italianos del siglo XVII o los franceses del tiempo de Luis XIV, tapándonos las narices ante lo que ellos llamaban *la policía,* ante los héroes borrachotes, habladores, violentos, crueles, mal educados. Podrá hacerse la crítica de la filosofía que yace en el poema del Dante; pero aquella crítica penetrará como por un agujero en el subsuelo del arte dantesco, dejando libre el suelo, que es el arte. Podrá Nicolás Maquiavelo desarraigar el ideal dantesco, recomendando como libertador no un papa o un emperador extraños, sino un tirano o un príncipe nacionales; pero no habrá logrado desarraigar el lirismo dantesco de aquella aspiración. Igualmente podremos recomendar que no se dejen ver o se dejen leer a los muchachos ciertos cuadros y ciertos libros, novelas y dramas; pero esa recomen-

dación y prohibición actuarán en la esfera práctica y recaerán, no sobre las obras de arte, aunque los libros y las telas sirvan de instrumento a la reproducción del arte, y como tales obras prácticas tienen un precio en el mercado traducible en dinero o en especie, se prestan a ser cerradas en un gabinete, en un armario o en "la hoguera de las vanidades", a lo Savonarola. Confundir, por un ímpetu mal entendido de unidad, las distintas fases del desarrollo, y pretender que la moral domine el arte, en el acto en que, por el contrario, éste domina a aquélla, o que el arte domine a la ciencia, en el acto en que ésta domina o supera a aquél, o que ha sido ya dominada por la vida: he aquí lo que la bien entendida unidad, que es a la vez rigurosa distinción, debe evitar e impedir a todo trance.

Debe impedirlo y evitarlo a todo trance, porque la ordenada determinación de los varios estadios del círculo hace posible entender, no solamente la independencia y la dependencia de las distintas formas del espíritu, sino también la conservación ordenada de las unas en las otras. De los problemas que por esta parte se presentan me conviene mencionar uno, o volver sobre él, porque ya lo he mencionado a título de referencia: el de la relación entre fantasía y lógica, entre arte y ciencia. Este problema es sustancialmente el mismo que aparece al tratar de fijar la distinción entre la poesía y la prosa —distinción tan vieja que ya figura en la *Poética* de Aristóteles—. La distinción no estriba en el discurso suelto o ligado, pudiendo haber poesía en prosa —novelas, comedias— y prosa en métrica —poemas didascálicos o didácticos y filosóficos—. Daremos al fin, pues, con un criterio más íntimo, que es el que ya se ha puesto en claro, de la distinción entre la imagen y la percepción, de la intuición y del juicio, siendo poesía la expresión de la imagen y prosa la expresión del juicio o del concepto.

Pero, en efecto, las dos expresiones, como expresiones, son de la misma naturaleza y tienen el mismo valor estético, porque si el poeta es el lírico de sus sentimientos, el prosista es también lírico de sus sentimientos, es decir, poeta, con los sentimientos que le nacen de la investigación y en la

investigación del concepto. No hay razón alguna para dar el nombre de poeta al artífice de un soneto y negárselo a los que han escrito la *Metafísica,* la *Summa theologica,* la *Ciencia nueva* o la *Fenomenología del espíritu,* a los que han narrado las historias de la guerra del Peloponeso, de la política de Augusto o de Tiberio o la "historia universal", en cuyas obras hay tanta presión y tanta fuerza lírica y representativa como en cualquier soneto o poema. Todas las distinciones que se han intentado para reservar la cualidad poética al poeta y negársela al prosista se parecen a esas piedras que se llevan trabajosamente a la cima de la alta montaña para dejarlas caer luego sobre el valle. Bien se ve que hay una interferencia, pero para determinarla no es preciso separar poesía y prosa al modo de la lógica naturalista como dos conceptos coordinados y simplemente contrapuestos entre sí, sino concebirlos como desarrollo, como tránsito de la poesía a la prosa. En este tránsito, el poeta, gracias a la unidad del espíritu, no sólo presupone una materia pasional, sino que hurta la pasión elevándola a la personalidad de poeta —pasión por el arte— del mismo modo que el pensador o el prosista no sólo borra su personalidad ante la pasión por la ciencia, sino que se sirve y vale de la fuerza intuitiva, de la que surgen sus juicios, expresados con la pasión, que les envuelve, razón por la cual aparece en él, además del carácter científico, el carácter artístico. Podemos siempre contemplar este carácter artístico, suponiendo precisamente el carácter científico, desinteresándonos de él y de la crítica de la ciencia, para gozar las formas estéticas que ésta ha tomado en él. Lo que da lugar a que la ciencia pertenezca también, bajo distintos aspectos, a la historia de la ciencia y a la de la literatura, y que entre las distintas clases de poesía que los retóricos enumeran, sea por lo menos caprichoso recusar "la poesía en prosa", que es a las veces poesía mucho más limpia que la presuntuosa poesía de la poesía. De otro problema del mismo género, al cual ya me he referido, haré bien en volverlo a traer aquí. Hablo del problema de la relación de arte y moral que ha sido negada como inmediata identificación del uno con la otra, problema que restablece-

remos de nuevo, afirmando que así como el poeta salva, en la liberación de otras pasiones, la pasión por el arte, así salva también en ésta la conciencia del deber —deber hacia el arte—. Todo poeta es moral, en el acto creador, porque realiza una función sagrada.

El orden y la lógica de las distintas funciones del espíritu, haciéndolas unas necesarias con relación a las otras y, por ende, todas necesarias, descubre el error de las negaciones que de las unas suele hacerse en nombre de las otras; el error del filósofo —Platón— y del moralista —Proudhon o Savonarola— y del naturalista y hombre práctico —hay tantos nombres que citar que no cito ninguno— que rechazan el arte y la poesía y, paralelamente, del artista que nada quiere con la crítica, con la ciencia, con la práctica y con la moral, como hicieron trágicamente tantos románticos, y vuelven a hacer cómicamente tantos *decadentes* en nuestros días. Errores y locuras, sobre los que pasamos como sobre ascuas, fieles a nuestro propósito de no dejar a nadie descontento, porque es evidente que contienen un aspecto positivo al lado de su negación, como protesta contra ciertos falsos conceptos y ciertas falsas manifestaciones del arte, de la ciencia, de la práctica y de la moral. (Platón, por ejemplo, contra la idea de la poesía como *sabiduría,* Savonarola contra la poco austera, floja y bien pronto deshecha civilidad del Renacimiento, etc.) Pero se trata de locuras con sólo pensar que, sin el arte, no existiría la filosofía, porque carecería de todo aquello que condiciona sus problemas y se le quitaría el aire respirable si quisiera mantener sus tiendas frente a las del arte. La práctica, la ética, por su parte, tampoco es práctica, de no estar henchida de aspiraciones o, como ahora se dice, de *ideales,* del "deleitoso imaginar", que es el arte en resumen. Por conversión, el arte sin moralidad —el arte que usurpa entre los decadentes el título de "belleza pura", y a la cual queman incienso hogaño como en holocausto a un ídolo diabólico— por efecto de la deficiente

moralidad en la vida donde nace y que le circunda, se descompone como arte, convirtiéndose en capricho, lujuria y charlatanería, haciendo del artista un lacayo de tales cosas y un esclavo de sus fútiles y personales intereses.

Contra la idea del círculo en general, que tan poderosamente sirve para poner en claro las relaciones de independencia del arte y de las otras formas espirituales, se ha formulado la objeción de que describe la obra del espíritu como un fatigoso y monótono hacer y deshacer, como un monótono dar vueltas sobre sí mismo, no vale la pena tomarse trabajo alguno. Claro está que no hay metáfora alguna que deje de prestarse a la burla y a la caricatura; pero esto mismo obliga a volver seriamente sobre el pensamiento que se expresa en la metáfora. El pensamiento no es la estéril repetición del flujo en el reflujo de las cosas, sino el continuo enriquecimiento del flujo en el refllujo y de los reflujos en los reflujos. El término último, que pasa al lugar del primero, no es el primero de antes, porque ya se presenta con multiplicidad y precisión de conceptos, con una experiencia de vida vivida y de obras contempladas que no tenía antes el primer término, sirviendo de materia para un arte más alto, más afinado, más complejo y más maduro. De modo que en lugar de un girar sobre sí mismo, siempre igual, la idea del círculo no es otra cosa que la verdadera idea filosófica del progreso, del acrecentamiento perpetuo de la realidad y del espíritu en sí mismo, donde nada se repite, salvo la idea del acrecentamiento. No se dirá delante de un hombre que camina que caminando no se mueve, porque mueva las piernas siempre con el mismo ritmo.

Otra objeción, o más bien otra sombra de protesta, se dibuja alguna vez, bien que inconscientemente, contra la misma idea: la inquietud que se da en éstos o en los otros, el conato de romper y salvar el círculo que es ley de la vida y llegar a una región donde nos sea dable reposar de tantas andanzas y correrías, y esperar sobre la orilla, cerca

del remolino que han formado las encrespadas olas. Pero ya he tenido ocasión de decir en qué consiste este descanso. Es una efectiva negación de la realidad, aunque parezca una elevación y sublimación de ella. A este reposo se llega ciertamente, pero es la muerte; la muerte del individuo, no de la realidad, que no muere y que se goza y no padece con su carrera. Otros hay que sueñan con una forma superior espiritual en la que se resuelve el círculo, con una forma que debe ser Pensamiento del Pensamiento, unidad de lo Teórico con lo Práctico, Amor, Dios o como quiera llamarse, sin darse cuenta de que este Pensamiento, esta unidad, este Amor, este Dios existen ya en el círculo y por el círculo, y que duplican, inútilmente, una investigación ya realizada, o repiten lo que ya se ha encontrado, por medio de una metáfora, en el mito de otro mundo que contiene el mismo drama del único mundo.

Drama que hasta ahora he dibujado como es verdaderamente, ideal y extratemporal, valiéndome de las palabras que sirven para señalar el orden lógico; ideal y extratemporal, porque no hay átomo ni individuo en el cual no se debata por completo, del mismo modo que no hay partícula del Universo donde no sufra el espíritu de Dios. Pero los momentos ideales, indivisibles en el drama ideal, pueden verse divididos en la realidad empírica, que es casi un símbolo corpulento de la distinción ideal. No es que la idealidad y la verdadera realidad estén divididas; es que aparecen empíricamente divididas a quienes las observan trazando tipos, porque no hay otro modo para observarlas que determinar en los tipos la individualidad de los fenómenos que atraen su atención, a menos de aumentar y de exagerar las distinciones ideales. Así que parece que proceden de un modo distinto el artista, el filósofo, el historiador, el naturalista, el matemático, el hombre de negocios y el hombre bueno, que son distintas las esferas de la cultura artística, filosófica, histórica, naturalista, matemática, económica y ética a pesar de la conexión que hay entre las respec-

tivas esferas, y que hasta en la vida de la Humanidad, en los siglos y en las épocas en que se divide, en las cuales una u otra o algunas de sus formas ideales están representadas, se dan épocas fantásticas, religiosas, especulativas, naturalistas, industriales, de pasiones políticas, de entusiasmo moral, de culto del placer, etc., y que son flujos y reflujos más o menos normales y determinados. Pero de la uniformidad de los individuos, de las clases y de las épocas extrae el historiador la diferencia perpetua. Quien tiene conciencia de filósofo se percata de la unidad en la diferencia, y el filósofo-historiador ve en esa diferencia el progreso ideal al mismo tiempo que el progreso histórico.

Pero hablemos también ahora nosotros por un momento de los empíricos, porque no hay duda de que el empirismo es algo, y preguntémonos en qué clase de tipos se formula nuestra época y de qué clase de tipos acaba de salir; preguntémonos, en una palabra, cuál es el carácter dominante de nuestra época. A cuya pregunta se nos responderá, a voz en grito, y desde varios sectores a la vez, que nuestra época es, o ha sido, naturalista en la cultura e industrial en la práctica, negándosela, de paso, toda grandeza filosófica y toda grandeza artística. Pero como —y ya tenemos el empirismo en peligro— ninguna época puede vivir sin filosofía y sin arte, también nuestra época ha tenido arte y filosofía, en el grado y del modo que podía tenerlos. Y su filosofía y su arte, la primera inmediatamente, el segundo mediatamente, se colocan ante el pensamiento, como documentos que demuestran lo que verdaderamente ha sido nuestra época, en su complejidad e integridad, interpretando los cuales podemos poner en claro el punto del que debe surgir nuestro deber.

El arte contemporáneo, sensual, insaciable en el regodeo de los placeres, surcado de turbios conatos hacia una aristocracia mal entendida, que apunta como ideal voluptuoso, prepotente o cruel; suspirando hacia un misticismo que es también egoísta y voluptuoso; sin fe en Dios y sin fe en el pensamiento; incrédulo, pesimista y muy poderoso para hacernos caer en semejantes estados de ánimo; este arte,

que los moralistas condenan verdaderamente, cuando se estudia en sus raíces más profundas y en su génesis, solicita la acción, que no se atreve a condenar, reprimir o enderezar el arte, sino a dirigir la vida más enérgicamente hacia una moral más sana y profunda, que será madre de un arte más noble de contenido y diré que, además, de una más noble filosofía. Más noble que la de nuestra edad, incapaz de darse cuenta, no sólo de la religión, de la ciencia, de sí misma. sino del arte mismo, que se ha trocado en un profundo misterio, o más bien en tema de horrendos despropósitos para uso de positivistas, neocríticos, psicológicos y pragmatistas, que hasta ahora han representado casi exclusivamente la filosofía contemporánea y que han vuelto —para readquirir nuevas fuerzas y madurar problemas nuevos— a las formas más infantiles y groseras al determinar los conceptos sobre el arte.

LECCIÓN CUARTA

LA CRÍTICA Y LA HISTORIA DEL ARTE

La crítica literaria y artística se ha concebido frecuentemente como un pedagogo tirano y caprichoso, que da órdenes arbitrarias, impone prohibiciones, concede licencias y favorece o perjudica a las obras, determinando la suerte de ellas a la buena de Dios y a salga lo que saliere. Por eso los artistas o se someten a ella humildes y lisonjeros, aunque aborreciéndola en su corazón, o bien, cuando no logran su propósito, o su orgullo les impide descender a tales oficios de cortesanos, se revuelven contra ella, negándola utilidad, imprecando, blasfemando o comparando —el recuerdo es personal— al crítico con un asno que entra en el taller de un cacharrero y destroza con el *quadrupedante ungulae sonitu* los delicados productos del arte que se estaban secando al sol (1). La culpa es, por esta vez, de los artistas que no saben lo que es la crítica y que esperan favores que la crítica no puede conceder o temen daños que tampoco la crítica puede producirles. Así como ningún crítico puede convertir en artista a quien no lo es, ningún crítico puede tampoco, por imposibilidad metafísica, deshacer, derrotar ni atacar suavemente al artista que lo es de todas veras. Estas cosas jamás han ocurrido en el curso de la Historia, ni han acaecido en nuestros días, y podemos asegurar tranquilamente que tampoco sucederán en el futuro. Pero otras veces son los mismos críticos, o los seudocríticos, los que efectivamente toman el aire de pedagogos, de oráculos, de guías del arte,

(1) Alude Croce a una polémica suya con Josué Carducci, en la que el glorioso poeta italiano aplicó al autor de este *Breviario* tan *cariñosos* apelativos.

de legisladores, de videntes o de profetas, ordenando a los artistas que hagan esto o aquello, que señalen sus temas declarando poéticas ciertas materias y otras no, que se muestren descontentos del arte que se produce ahora, deseando que se parezca al que se hacía en esta o en la otra pasada edad, o que vislumbren el que ellos vaticinan en un porvenir lejano o próximo. Estos críticos censuran a Tasso porque no es Ariosto, a Leopardi porque no es Metastasio, a Manzoni porque no es Alfieri y a D'Annunzio porque no es Berchet o fray Jacopone. Estos críticos, en fin, trazan la silueta de lo que ha de ser el gran artista futuro, atiborrándola de ética, de filosofía, de historia, de lenguas, de métrica, de procedimientos coloristas y arquitectónicos, de todo lo que, según el parecer de estos críticos, necesita el artista futuro. Por esta vez es claro que la culpa radica en los críticos, y los artistas hacen bien tratando a este fiero animal de la crítica como se trata a los animales, a los que se procura amansar, contentar y desengañar cuando nos prestan un servicio y que luego se abandonan y se llevan al matadero después de habernos prestado la utilidad que necesitábamos de ellos. Digamos, sin embargo, en honor de la crítica, que tales críticos caprichosos no son precisamente críticos, sino artistas, artistas fracasados, que tienden anhelosamente a cierta forma de arte que no han podido lograr, bien porque la tendencia fuera contradictoria y vacua, bien porque les faltaran efectivas fuerzas para lograrla. Estos críticos caprichosos, de tal modo llevan la amargura del ideal no conseguido dentro del espíritu, que lamentan por todas partes su ausencia y reclaman su presencia también en todas partes. Otros son artistas que, lejos de haber fracasado, han logrado completamente su ideal, pero que, empujados por la misma energía de su personalidad, son incapaces de salir de sí mismos para entender y comprender formas de arte distintas de las personales, encontrándose dispuestos a rechazarlas violentamente, y ayudando con semejante negación el *odium figolinum,* los celos del artista hacia el artista, la envidia, que es un defecto, sin duda, pero un defecto que han manchado muchas veces a excelentes artistas, y al que

debemos tratar con la misma indulgencia que tenemos para los defectos de las mujeres, tan difícilmente separables, como ya sabemos, de su amabilidad. Los mismos artistas debieran responder despacito a estos otros artistas críticos:

—Continuad haciendo lo que tan maravillosamente hacéis y dejad que nosotros hagamos lo que podamos hacer.

Y a los artistas fracasados y a los críticos improvisados:

—No pretendáis que nosotros hagamos lo que vosotros no habéis sabido hacer, y dejadnos en paz con vuestra obra del porvenir, de la cual ni vosotros ni nosotros sabemos una palabra.

En la práctica corriente y moliente no se responde de este modo, porque juega en ello la pasión, pero ésa es, sin embargo, la respuesta lógica, y con esa respuesta la cuestión estaría lógicamente terminada, aunque podemos profetizar que la zambra no terminará y que durará mientras haya en el mundo artistas, artistas intolerantes y artistas fracasados: siempre.

Hay otra concepción de la crítica que se expresa, no ya como la anterior con el pedagogo y con el tirano, sino con el magistrado y con el juez. Esta concepción atribuye a la crítica el papel, no de promover y guiar la vida del arte —que se guía y promueve solamente por la Historia, por el movimiento complejo del espíritu en su flujo histórico—, sino simplemente de discernir, en el arte que ya se ha producido, lo bello de lo feo, consagrar lo bello y reprobar lo feo, con la solemnidad de las austeras y sesudas sentencias que son peculiares al juez y al magistrado. Pero temo que ni aún con otra definición despojemos a la crítica de su tacha de inútil, aunque la inutilidad cambie ahora de motivo de argumentación. ¿Necesitamos verdaderamente de la crítica para discernir lo bello de lo feo? La misma producción del arte se reduce, en puridad, a este discernimiento, porque el artista adquiere la pureza de expresión al eliminar lo feo que trata de invadirle; lo feo son sus pasiones de hombre que luchan contra su pura pasión artística; son sus debi-

lidades, sus prejuicios, sus comodidades, el dejar correr, el hacer de prisa, el tener dos velas encendidas, una para el arte y otra para el espectador, para el editor o para el empresario, cosas todas que impiden al artista la gestación fisiológica, el parto normal de su imagen expresión... Al poeta le impiden, en efecto, el verso que suena y que crea, al pintor el dibujo seguro y el color armónico, al compositor la melodía. Cosas que, de las que si no nos defendemos cautelosamente de su influjo, darán como resultados versos sonoros y vacíos, incorrecciones, desentonos y discordancias en las obras. El artista, en el acto de producir, es juez, y juez severísimo de sí mismo, al que nada se le escapa —ni siquiera lo que se les escapa a los demás— y los demás disciernen, en la espontaneidad de la contemplación inmediatamente y benignamente, dónde el artista ha sido artista y dónde el artista ha sido un hombre, un pobre hombre; en qué fragmentos de obras reinan soberanos el entusiasmo lírico y la fantasía creadora, y en qué otros se han entibiado la fantasía y el entusiasmo para ceder el sitio a otras cosas, que parecen arte y que —consideradas bajo este aspecto de ficción— se llaman *feas*. ¿Para qué sirve la sentencia de la crítica cuando ha sentenciado ya el gusto o el genio? Genio y gusto son pueblo, son legión, son consentimiento general y popular. Tan cierto es lo que decimos, que las sentencias de la crítica llegan siempre hasta nosotros con bastante retraso, consagrando formas ya solemnemente consagradas por el aplauso universal —no se confunda el aplauso espontáneo con el rumor y la lisonja mundanos y la constancia de la gloria con la volubilidad de la fortuna— o condenando fealdades ya condenadas, soportadas y olvidadas, o elogiadas aún sólo verbalmente, pero sin conciencia de lo que se dice, por seguir una bandera o por atrincherarse en la obstinación. La crítica, concebida como magistrado, mata al muerto e infunde nueva vida al vivo que está bien vivo, imaginando que su infusión es el soplo de Dios vivificante, realizando una labor inútil, porque es inútil repetir la labor que se ha hecho antes mejor y más bellamente. Decidme si han sido los críticos o la legión de lectores los que han determi-

nado la grandeza del Dante, de Shakespeare o de Miguel Ángel. Si a esa falange de lectores, que han aclamado y siguen aclamando a estos genios, se unen, como es natural, los literatos y críticos de profesión, su aclamación no difiere, en este respecto, de la de los demás, ni tampoco de la de los chiquillos y de la del pueblo, todos igualmente prontos a abrir su corazón en presencia de la belleza, que habla a todos, y que algunas veces no se atreve a hablar para desarrugar el ceño adusto de un crítico-juez.

Surge una tercera concepción de la crítica: la crítica como interpretación o exégesis, que se hace la pobrecita ante la obra de arte, limitándose a la humilde profesión del que quita el polvo a las cosas, las coloca con buena luz, cuenta anécdotas del tiempo en que fue pintado un cuadro o de las cosas que representa éste y explica las formas lingüísticas, las alusiones históricas y los supuestos previos históricos o ideales de un poema. En un caso o en otro, cumplida su misión, esta crítica deja que el arte obre espontáneamente en el espíritu del que contempla o del que lee, que juzgará como le diga su gusto íntimo que deba juzgar. El crítico, en este caso, se parece a un culto *cicerone* o a un paciente y discreto maestro de escuela. "La crítica es el arte de enseñar a leer", ha dicho precisamente un crítico famoso; definición que ha tenido su eco. Hoy nadie discute la utilidad de los guías de museos, de las exposiciones y de los maestros de lectura, y mucho menos de los guías y de los maestros eruditos, que conocen tantas cosas, ocultas a los ojos de los más, y que tantas luces pueden suministrarnos sobre las mismas. No solamente el arte más remoto para nosotros necesita estos auxilios, sino también el arte de un próximo pasado, que se llama contemporáneo, y que, aunque ofrezca materias y formas que nos parecen claras, no son siempre completamente claras para nosotros. Muchas veces se necesita un esfuerzo considerable para preparar la gente a que sienta la belleza de una poesía o de cualquiera obra de arte, nacida, como quien dice, ayer. Prejuicios, hábitos y olvidos

forman una barrera infranqueable en derredor de aquella obra, y necesitamos la mano experta del intérprete o del comentador para tirarlos abajo y deshacernos de ellos. La crítica, con esta significación es, ciertamente, utilísima, pero no sabemos por qué razón hemos de llamarla crítica, ya que semejante forma de trabajo tiene su propio nombre de interpretación, de comentario, de exégesis. Convendría, por lo menos, no llamarla crítica, para evitarnos un equívoco fastidioso.

Equívoco, porque la crítica trata de ser, quiere ser y es otra cosa: no quiere invadir el arte, ni volver a descubrir la belleza de lo bello y la fealdad de lo feo, ni hacerse la pequeña y la insignificante frente al arte, sino hacerse grande frente al arte grande, siendo, en cierto sentido, superior al mismo arte (1). Que es, por ende, la crítica legítima y verdadera.

Ante todo es, a la vez, tres cosas que ya he tratado de poner en claro, tres cosas que son todas ellas condiciones necesarias suyas y sin las cuales no podría surgir la crítica. Sin el momento del arte —y arte contra arte es, en cierto sentido, como se ha visto, la crítica que se llamaba productora, auxiliar de la producción y que reprime algunas formas productoras con ventajas de otras— faltaría a la crítica materia sobre qué ejercitarse. Sin gusto —crítica juzgadora— faltaría al crítico la experiencia del arte, del arte que se ha adentrado en su espíritu, extraída del no arte y gozada contra aquél. Y faltaría, en fin, esta experiencia sin la exégesis, sin que se quiten los obstáculos de la fantasía reproductora, dando al espíritu aquellos supuestos previos de conocimiento histórico que necesita y que son la leña que sabrá quemar en el fuego de su fantasía.

Pero antes de seguir más adelante será preciso resolver

(1) C'est un beau moment pour le critique comme pour le poète que celui où l'un et l'autre peuvent, chacun dans un juste sens, s'écrier avec cet ancien: *Je l'ai trouvé*. «Le poète trouve la région où son génie peut vivre, se déployer désormais; le critique trouve l'instinct et la loi de ce génie» (SAINTE-BEUVE: *Portraits litteraires*, 1-31).

una grave duda que se nos ha presentado y que suele repetirse con harta frecuencia, así en la literatura filosófica como en el pensamiento común, y que si resultase justificada de algún modo, comprometería no solamente la posibilidad de la crítica sobre la cual venimos discurriendo, sino también de la misma fantasía reproductora y del gusto. Recoger, como hace la exégesis, los elementos concurrentes a formar el arte ajeno —y nuestra obra pasada cuando apremiamos a la memoria y consultamos nuestros apuntes para recordar lo que éramos en el momento que la producíamos—, ¿es de veras posible, así como también reproducir en la fantasía la obra de arte con sus facetas genuinas? La recolección de material que necesitamos, ¿puede ser completa? Por completa que sea, ¿la fantasía quedará sujeta por ese material en su labor de reproducción? ¿No operará como fantasía nueva, introduciendo material nuevo? ¿No se verá obligada a producirse así por impotencia, reproduciendo lo ajeno y lo pasado? ¿Es concebible la reproducción de lo individual, del *individuum ineffabile,* cuando toda sana filosofía enseña que sólo es reproducible lo universal para toda la eternidad? En consecuencia, ¿no será tal vez una mera imposibilidad la reproducción de las obras de arte ajenas o pertenecientes al pasado? La reproducción de la obra de arte, que se suele considerar como un fenómeno pacífico en la conversación común, y que es el supuesto previo, tácito o expreso, de toda disputa sobre arte, ¿no será, por ventura —como se dijo de la historia en general— una *fable convenue?*

Verdaderamente, conjeturando en torno al problema un poco desde fuera, parece de todo punto inverosímil que la firme fe que se da en todos carezca de fundamento, tanto más si se observa que los mismos que teorizando abstractamente niegan la posibilidad de la reproducción, o como ellos dicen, lo absoluto del gusto, son los más tenaces manteniendo los juicios personales sobre el gusto, y sienten bastante bien la diferencia que va de afirmar que el vino me gusta o no me gusta, porque le va bien o mal a mi organismo filosófico o de afirmar que un poema es bello y otro poema feo. El segundo orden de juicios —como Kant probó en un

análisis clásico— lleva consigo la incoercible pretensión a la validez universal, y los ánimos se apasionan, y en los tiempos caballerescos hasta había gentes que con la espada en la mano defendían la belleza de la *Jerusalén,* sin que sepamos que nadie se haya dejado matar por defender si el vino es o no es agradable. No vale objetar que obras artísticamente torpes hayan gustado a muchos, a algunos o, en última instancia, a su propio autor, porque no se demuestra con ello que hayan gustado —no pudiendo ninguna cosa nacer en el espíritu sin un consentimiento de éste y sin un relativo placer—, sino que aquel placer es placer estético y tiene como fundamento un juicio de gusto y de belleza. Si de la consideración extrínseca pasamos a la intrínseca, conviene repetir que la objeción contra la concebibilidad de la reproducción estética se funda, a su vez, en una realidad concebida como acoplamiento de átomos o como abstractamente monística, compuesta de partículas que no tienen comunicación entre sí y que solamente están armonizadas externamente. Pero la realidad no es eso, porque la realidad es unidad espiritual. En la unidad espiritual nada se pierde. Todo es en ella eterna posesión. No sólo la reproducción del arte, sino en general el recuerdo de cualquier fenómeno —que es reproducción de intuiciones— sería inconcebible sin la unidad de lo real, y si César y Pompeyo no fuésemos nosotros mismos, es decir, aquel universo que se determinó un tiempo como César y Pompeyo y se determina ahora como nosotros viviendo aquéllos en nosotros, no podríamos tener ninguna idea de César y de Pompeyo. Y como la individualidad es irreproductible y reproductible sólo lo universal, será ciertamente una doctrina de la sana filosofía, pero de la sana filosofía escolástica, que separaba lo universal de lo individual, que hacía de éste el accidente de aquél —el polvo que el tiempo convierte en la nada— e ignoraba que lo verdadero universal es lo universal individuado, que lo sólo verdadero universal es lo universal individuado, que lo sólo verdadero *effabile* es lo llamado *ineffabile,* lo concreto y lo individual; en fin, ¿qué importa que se tenga presto el material para reproducir con plena exactitud todas

las obras de arte o una obra de arte determinada del pasado? La reproducción plena del pasado es, como todo trabajo humano, un ideal que actúa en lo infinito y que, por lo tanto, actúa siempre en el modo que consiente la conformación de la realidad en cada instante del tiempo. ¿Hay en una poesía un matiz cuyo alcance se nos escapa? Ninguno podrá afirmar que aquel matiz, del cual tenemos una visión crepuscular que ahora no nos satisface, no se determine mejor en lo sucesivo a fuerza de indagaciones y de meditaciones que den lugar a condiciones favorables y a corrientes más aptas para explicarlo.

Por eso, así como el gusto está seguro de la legitimidad de su polémica, de igual modo la investigación e interpretaciones históricas son infatigables restaurando, profundizando y extendiendo el conocimiento de lo pretérito, dejando que los escépticos y relativistas del gusto y de la historia lancen sus gritos desaforados de cuando en cuando, ya que no inducen a nadie, como se ha visto, a la efectiva desesperación del no juzgar.

Cerrando ahora el largo, pero indispensable paréntesis y reanudando el hilo del discurso, diré que arte, exégesis histórica y crítica, si son antecedentes de la crítica, no son todavía la crítica. En efecto: con este triple supuesto previo no se obtiene más que la reproducción o goce de la imagen expresión, lo que nos vuelve a colocar en la condición del artista productor, en el acto en que producía su imagen. De esa condición no se sale, como algunos alardean, reproduciendo con nuevas formas la obra del poeta y del artista, dándonos un equivalente; por eso han definido al crítico como *artifex additus artifici*. Pero aquella reproducción con otras vestiduras será una traducción, una variación, otra obra de arte inspirada en la primera, porque si fuese la misma sería una reproducción pura y simple, una reproducción material con las mismas palabras, con los mismos colores, con los mismos sonidos, completamente inútil. El crítico no es *artifex additus artifici*, sino *philosophus additus artifici;*

su obra no se realiza hasta que no borra y sobrepasa la imagen, porque la crítica pertenece al pensamiento, que hemos visto que supera y que ilumina a la fantasía con una luz nueva, percibiendo la intuición, rectificando la realidad y distinguiendo, por ende, ésta de lo irreal. En esta percepción, en esta distinción, que es siempre o crítica del todo o juicio del todo, la crítica artística nace con la pregunta de si el hecho que tiene delante como problema es intuición, es decir, real como tal, o si no lo es en la misma medida porque es irreal; realidad o irrealidad que en arte se llaman belleza y fealdad; como en lógica, verdad y error; como en economía, utilidad y daño, y como en ética, bien y mal. Así es que toda la crítica de arte puede concentrarse en esta brevísima proposición, que basta para diferenciar su obra de la del arte y de la del gusto —que, considerados en sí, son lógicamente mudos— y de la erudición exegética —que también es lógicamente muda, por carecer de síntesis lógica—. "Hay una obra de arte *a*", con la correspondiente negativa: "No hay una obra de arte *a*".

Parece una nonada, como también parecía una nonada la definición del arte como intuición, viéndose después que encerraba tantas afirmaciones y tantas negaciones en su seno que, aun procediendo, como he procedido, analíticamente, no he podido ni podré dar sino algunas referencias de ellas. Aquella proposición o juicio de la crítica de arte "Hay la obra de arte *a*" supone, como todo juicio, un sujeto, la intuición de la obra de arte *a*, para obtener el cual tenemos que acoplar la labor de la exégesis y de la reproducción artística con el discernimiento conjunto del gusto, tarea que ya hemos visto es ardua y complicada en extremo, y en cuyos hilos tantos se pierden por carencia de fantasía y por escasez y superficialidad de cultura. Y supone, además, como todo juicio, un predicado, una categoría, en este caso la categoría del arte, que debe ser concebida en el juicio, y que se convierte de esta laya en el concepto del arte. También hemos visto a cuántas complicaciones y dificultades da lu-

gar el concepto del arte, y cómo es una posesión siempre precaria e inestable, continuamente asediada y asaltada, que hay que defender a todas horas de las insidias y de los ataques. La crítica de arte se desarrolla y crece, decae y vuelve a resurgir, con el desarrollo, la decadencia y el resurgimiento del arte. Todos pueden darse cuenta de lo que la crítica fue en la Edad Media —donde casi puede decirse que *no fue*— y de lo que ha llegado a ser en la primera mitad del siglo XIX con Herder, Hegel y los románticos, y en Italia con De Sanctis; y en un campo más restringido, de lo que fue con De Sanctis y en lo que llegó a convertirse en el sucesivo período naturalista, durante el cual el concepto de arte se llenó de tinieblas, confundiéndose con la física, con la fisiología y hasta con la patología. Si las discordias sobre los juicios dependen, en un cincuenta por ciento, de la poca claridad con que el artista los formula, el otro cincuenta por ciento deriva de la escasa distinción de sus ideas sobre arte. Y así ocurre que dos individuos, que sustancialmente están de acuerdo acerca del valor de una obra artística, expresan con las mismas palabras juicios distintos, elogiando el uno lo que el otro censura, porque el uno y el otro se refieren a una distinción del arte completamente distinta.

En esta dependencia de la crítica con respecto al concepto del arte hay que distinguir tantas formas de falsa crítica como de falsa filosofía del arte. Para atenernos a las formas capitales sobre las que hemos discurrido, diremos que hay una crítica que, en lugar de caracterizar y reproducir el arte, le destroza y clasifica. Que hay otra, moralista, que considera las obras de arte como acciones y con relación a fines que el artista se ha propuesto o se ha debido proponer. Que hay la crítica hedonista, para la que el arte es un medio que produce la voluptuosidad y la diversión. Que hay la crítica intelectualista, que mide los progresos artísticos a la par de los filósofos, conociendo la filosofía y no la pasión del un flojo filósofo, añadiendo que Tasso es más serio porque Dante, declarando que Ariosto es un poeta débil porque es

filosofa más seriamente y que Leopardi se contradice dentro de su pesimismo. Hay la crítica que separa el contenido de la forma, y que suele llamarse psicológica, porque en lugar de fijarse en las obras de arte, se cuida de la psicología de los artistas como hombres. Hay otra crítica que separa las formas del contenido, recreándose en las formas abstractas que, según los casos y las simpatías individuales, le recuerdan la Antigüedad o la Edad Media. Hay otra crítica que encuentra belleza donde topa con ornatos retóricos. Hay, en fin, la crítica que, una vez determinadas las leyes de los géneros y de las artes, acoge o rechaza las obras de arte, según que se acerquen o se separen de los modelos que se forja. No he enumerado todas las formas de crítica, ni pensaba hacerlo, ni expondré la crítica de la crítica, para no caer en la repetición de lo que ya dije al tratar de la crítica y de la dialéctica de la Estética; en las referencias que he hecho se habrá advertido que forzosamente tenía que comenzar a repetirme. Mejor sería compendiar —si un rápido compendio no ocupase demasiado espacio— la historia de la crítica, nombrando históricamente las posiciones ideales que he señalado; mostrar cómo la crítica de los modelos influyó, sobre todo, en el clasicismo italiano y francés; la conceptista, en la filosofía alemana del siglo XIX; la moralista, en el período de la Reforma religiosa y en el resurgimiento nacional italiano; la psicológica, en Francia, con Sainte Beuve y tantos otros; la hedonista, en los juicios de la gente mundana, de los críticos de salón y de periódicos; la de las clasificaciones, en la enseñanza, donde parece que el oficio de la crítica se desempeña y realiza concienzudamente, cuando se investiga el llamado origen de los metros, de la *técnica,* de los *sujetos* y de los *géneros* literarios y artísticos, enumerándolos y representándolos con harta prolijidad.

Las formas que he descrito sumariamente son formas de crítica errada, lo que puede decirse también de otras formas que mantienen enhiesta su bandera y que combaten fieramente entre sí llamándose, respectivamente, la "crítica estética" y la "crítica histórica", y que yo pido permiso para

bautizar como se merecen de crítica seudoestética o estetista, o crítica seudohistórica o historicista. Estas dos formas, a pesar del violento contraste que ofrecen entre sí, tienen de común el aborrecimiento contra la filosofía en general y contra el concepto del arte en particular, contra toda intervención del pensamiento en la crítica de arte que, según los unos, compete a los espíritus artísticos y, según los otros, a los eruditos. En otros términos: los unos y los otros rebajan la crítica humillando su misión, confundiéndola aquéllos con el puro gusto y con el goce del arte, y transformándola éstos en pura investigación exegética y en preparación de materiales para la reproducción fantástica. Es difícil decir qué tiene que hacer la Estética, que supone a la vez pensamiento y concepto del arte, con el puro gusto, desprovisto de concepto, como es más difícil establecer todavía la relación de la Historia con la desligada condición en torno al arte, que no puede plasmarse en Historia porque está exhausta de concepto artístico e ignora lo que el arte es, cuando la Historia exige siempre que se conozca aquello que se narra; fijémonos, para salir de dudas, en la extraña *fortuna* con que han andado siempre emparejadas estas dos palabras. Por lo demás, no nos reportarían mal alguno ni aquellos nombres ni su hostilidad a ejercitar la crítica, ya que los fautores de una y de otra orientación se mantienen confinados en las fronteras que ellos mismos se han marcado, gozando unos las obras de arte y preparando los otros los materiales para la exégesis, dejando hacer la crítica al que quiera hacerla, o hablando mal de la crítica sin afrontar problemas que les pertenecen. Pero en esta actitud de abstención convendría que los estetizantes dieran paz a la boca, extasiándose en el arte y paladeando silenciosamente sus regodeos, y que todos, al tropezarse con sus semejantes, se entendiesen entre sí, como se dice que hacen los animales —¿quién sabe si será verdad?—. Sin cambiar una sola palabra, con la faz envuelta en una sombra de éxtasis, con los brazos alargados en un gesto de maravilla y con las manos juntas en acción de gracias por el placer probado, deberían decírselo todo. Los historicistas, por su parte, podrían hablar, si eso les agradaba;

hablar de códices, de correcciones, de fechas, de crónicas, de tópicos a granel, de acaecimientos políticos, de incidentes biográficos, de fuentes de la obra, de lengua, de sintaxis de métrica, pero no de arte, al cual sirven, pero delante del cual no pueden levantar los ojos, como simples eruditos que son, como el criado no se atreve a mirar cara a cara a la señora, a la cual prepara los vestidos y arregla la comida: *sic vos, non vobis.* ¡Pero sí, sí! ¡Vayan ustedes a hablar a hombres, por extravagantes que sean en sus ideas y por fanáticos que sean en sus extravagancias, de tales abstenciones, sacrificios y heroísmos! ¡Vayan ustedes particularmente a rogar al que toda su vida tiene tratos con el arte que no hable ni juzgue nunca de semejante cosa, de la que no entiende! Los mudos estetizantes hablan, juzgan y razonan de arte, y lo mismo hacen los historicistas inconcluyentes. Como al hablar carecen de la guía, que tanto detestan y aborrecen, de la filosofía y del concepto del arte, cuando es obvio que necesitan un concepto, si su buen sentido no les sugiere algo aprovechable sin que ellos se den cuenta de esa sugestión, andan de tumbo en tumbo entre todos los más desvariados preconceptos moralistas, hedonistas, intelectualistas, formalistas, retóricos, fisiológicos y académicos que he recordado, echando mano de éstos o de aquéllos, cuando no los barajan, mezclan y revuelven todos a la vez. El espectáculo más curioso, siempre previsto por el filósofo, es que, en su afán de lanzar despropósitos sobre el arte, los esteticistas, los historicistas, los irreconciliables adversarios, partiendo de puntos de partida distintos, se las entienden al final tan bien, que concluyen diciendo los mismos disparates. Nada más divertido que repasar las ideas más conocidas, intelectualistas y moralistas, en las páginas de los emocionados amantes del arte, tan llenos de emoción, que llegan a odiar el pensamiento, y las del positivismo histórico, tan positivo que teme comprometer su positivismo, procurando entender el objeto de su investigación que, por esta vez, recibe el nombre de arte.

La verdadera crítica de arte es ciertamente crítica estética, pero no porque desdeñe la filosofía, como la seudoestética, sino porque actúa como filosofía y concepción del arte. Y es crítica histórica también, no porque se atenga a lo extrínseco del arte, como la seudohistórica, sino porque después de valerse de los datos históricos para la reproducción histórica —lo que no es todavía historia—, en cuanto obtiene la reproducción fantástica hace historia, determinando el hecho que ha reproducido en su fantasía, caracterizando el hecho por el concepto y estableciendo cuál ha sido verdaderamente el hecho que ha acaecido. Así es que las dos tendencias que parecen pelearse en los planos inferiores de la crítica coinciden en ésta. Tanto monta decir *crítica histórica del arte* como *crítica estética.* Lo mismo da emplear esta o aquella denominación, que pueden usarse particularmente sólo por razones de oportunidad, como cuando se quiere llamar particularmente la atención con la primera sobre la necesidad de la inteligencia del arte y se quiere aludir con la segunda a la objetividad histórica de la consideración. Y así se resuelve el problema planteado por algunos metodólogos, de si la historia entra en la crítica de arte como medio o como fin, apareciendo ahora claro que la historia que se emplea como medio, precisamente porque es medio no es historia, sino material exegético, y que la que tiene valorización de fin sí es historia, pero sin entrar en la crítica como elemento particular, sino como elemento constituyente y como todo. Cosas ambas que expresan la palabra *fin.*

Si la crítica de arte es crítica histórica, se sigue que la misión de discernir lo bello y lo feo no podrá restringirse a las simples aprobación y censura, como en la conciencia inmediata del artista en cuanto produce o del hombre de gusto en cuanto contempla, sino que debe elevarse y ampliarse a lo que se llama explicación. Y como en el mundo de la Historia, que es el mundo, no existen fenómenos negativos ni privativos, porque el gusto considera como repug-

nante y feo lo que no es artístico, no será en la consideración histórica repugnante ni feo, porque esta consideración histórica sabe que lo que no es artístico es otra cosa, teniendo su perfecto derecho a la existencia porque es verdadero y ha existido. No es artística la virtuosa y católica alegoría que Torcuato Tasso compuso para la *Jerusalén.* Ni son artísticas las declaraciones patrioteras de Niccolini y de Guerrazzi, ni los conceptismos y sutilezas que el Petrarca introdujo en sus nobles, aladas y melancólicas rimas. Pero la alegoría de Tasso es una de las manifestaciones de la obra de la Contrarreforma católica en los países latinos; las declamaciones de Niccolini y de Guerrazzi, intentos violentos para excitar el espíritu italiano contra el extranjero o el cura o las adhesiones a la moda de aquel estado colectivo de rebelión, y los conceptismos y sutilezas del Petrarca, culto de elegancia tradicional y trovadoresca, avivado y enriquecido en la nueva civilización italiana. Son, pues, tres hechos prácticos, dignos de respeto y henchidos de gran significación histórica. Podrá seguirse hablando, para hacer más gráfica la expresión o para sujetarse al hablar corriente, de bello y de feo en el campo de la crítica histórica, siempre que se diga al mismo tiempo, que se sugiera, que se deje entender o, por lo menos, que no se excluya, el contenido positivo, no sólo de lo bello, sino también de lo feo, que no se podrá condenar radicalmente en su fealdad cuando se justifique y entienda plenamente, ya que entonces sale con violencia de la esfera peculiar del arte.

Por esta razón, cuando la crítica de arte es verdaderamente estética, o lo que es igual, histórica, se amplía en su actuación a crítica de la vida, no pudiendo juzgar ni asignar su carácter a las obras de arte, sin juzgar al mismo tiempo las obras de la vida toda, asignando a cada uno su propio carácter. Así han procedido los críticos verdaderamente grandes, y sobre todos De Sanctis, que es tan profundo crítico de arte como de filosofía, de moral y de política en su *Storia della letteratura italiana* y en sus *Saggi critici;* tan profundo en arte, porque es tan profundo en las demás disciplinas, y al contrario. La fuerza de su pura consideración estética del

arte es la fuerza de su pura consideración moral de la moral, de su pura consideración lógica de la filosofía, y así sucesivamente. Porque las formas del espíritu, de las que la crítica se vale como de categorías de juicio, son idealmente distinguibles en la unidad, pero no son materialmente separables entre sí y de la unidad, si no se quiere verlas extinguir y morir inmediatamente. La distinción moral de la crítica de arte y de las demás críticas sirve, por ende, para indicar, sencillamente, que la atención del que habla o del que escribe se dirige a uno y no a otro aspecto del mismo contenido, único e indivisible. Empírica es igualmente la distinción de que me he servido en mis palabras, para proceder con claridad didáctica, entre crítica e historia del arte, cuya distinción ha nacido de que en el examen del arte y de la literatura contemporáneos prevalece el matiz juzgador y polemista, con el cual se aviene mejor el vocablo *crítica,* y en el del arte y de la literatura más antiguos sobresale preferentemente el matiz narrativo, con el que casa mejor la palabra *historia.* En efecto, la crítica verdadera y completa es la narración histórica de lo que ha sucedido, y la Historia es la única y verdadera crítica que puede ejercitarse sobre los hechos de la Humanidad, que no pueden ser no-hechos, porque se han realizado, y que se dominan con el espíritu desde que se les comprende. Y como la crítica de arte no se puede hurtar ni separar de las demás críticas, así tampoco la historia del arte, por razones de preferencia literaria, puede escindirse de la historia compleja de la civilización humana, dentro de la cual sigue ciertamente su propia ley, que es el arte, pero de la cual recibe el movimiento histórico, que es del espíritu todo y nunca de una forma del espíritu unida a las demás.

INICIACIÓN, PERÍODOS Y CARÁCTER DE LA HISTORIA DE LA ESTÉTICA

I

En otra ocasión, escribiendo algunos apuntes sobre historia de la Estética, recogí la opinión general de que es una ciencia moderna, nacida entre los siglos XVIII y XIX y crecida profusamente en los dos últimos siglos. Aunque he tornado varias veces a meditar en este tema, me he sentido lleno de dudas, y abandonándolo de cuando en cuando por otros quehaceres, he querido confirmarlo al fin. Y tratando de volver a confirmarlo en este momento, creo oportuno añadir algunas consideraciones que van a profundizar y determinar mi confirmación, haciéndola, por lo tanto, más persuasiva.

Aunque en el largo período que va de la civilización griega hasta el fin del Renacimiento italiano faltase la ciencia estética, eso no quiere decir que los hombres de entonces carecieran del concepto de la poesía y del arte en general. Esta suposición última sería absurda en su misma fórmula teórica, porque es absurdo que el pensamiento permanezca como inconsciente de sí mismo en cualquier momento de su historia y que tenga defectos en sus conceptos esenciales y contraste abiertamente con el hecho, porque no es lícito negar el concepto, mejor aún el altísimo concepto de la poesía y del arte que resplandecía en los juicios de los griegos y de los romanos, no sólo de sus artistas, literatos y críticos, sino de sus círculos sociales y, como acaeció en los tiempos felices de Atenas, del pueblo entero. Si no hubiera existido semejante concepto y no hubiera

actuado en las gentes, ¿cómo hubieran podido formarse en la Antigüedad aquellas distinciones de lo bello y de lo feo, aquellas graduaciones y canciones de poetas, que han resistido, poco menos que intactas, a la prueba de los siglos? ¿Cómo hubiera sido posible aquel razonar de sutiles entendedores que hoy admiramos en tantas obras y fragmentos de obras del pensamiento grecorromano, en las comedias de Aristófanes y en los diálogos platónicos, en los tratados poéticos y retóricos de Aristóteles, de Cicerón y de Quintiliano, en el autor de *De oratoribus* y en el que investigó sobre *El estilo sublime*? Por las mismas evidentes razones de hecho, el concepto del arte no se puede trasladar a la edad del Renacimiento, en la cual —aparte de lo que los poetas mismos, los pintores y los escultores discurrieron sutilmente sobre cuestiones de arte— hubo abundancia de críticos profesionales que supieron distinguir el oro y la plata en la literatura antigua y en la moderna, y que, para citar un caso, advirtieron y afianzaron la belleza de la forma en Ariosto y la incipiente morbosidad de la de Tasso, como en otro respecto había hecho ya Aristófanes con las tragedias de Eurípides comparándolas con las de Esquilo. Por menos evidentes, pero no por menos verdaderos argumentos, debe reconocerse aquel concepto en los siglos llamados medioevales, que al producir como produjeron poesía y arte, no pudieron menos de producirlos sin que junto a ellos surgiere, como natural reflejo, un juicio de la poesía y del arte. Y, en efecto, también la Edad Media tuvo, como todos sabemos, sus escuelas, sus retóricos, sus mecenazgos de artes y de letras y sus torneos poéticos, con sus respectivos jueces de campo.

Ni tampoco, en segundo lugar, al negar la Estética en el período indicado, queremos decir que no se discutiese mucho entonces en torno a cosas de arte, porque a los griegos y a los romanos se debe la fundación de la ciencia práctica o empírica del arte en sus varias formas: la gramática, la retórica, la poética y las preceptivas atañederas a las artes plásticas, a la arquitectura y a la música. Tratados que no cayeron del todo en olvido durante la Edad Media, por-

que fueron aprovechados y estudiados en compendios, incluidos en las enciclopedias y ampliados en nuevos tratados con arreglo a las necesidades nuevas. Todos ellos resucitaron durante el Renacimiento, siendo comentados, fragmentados, ampliados y fundidos en flamantes obras, que abrazaron, con el arte y la literatura de la Antigüedad, los de las naciones nuevas. Desde los sofistas griegos a los humanistas italianos se realizó en este punto una ingente labor: una labor verdadera y propia, positiva, provechosa, fecunda, no un moverse en el vacío, ni una desviación, ni una obra pedantesca, como pareció después y como parece hoy mismo, a consecuencia de la resonancia, que todavía vibra en el aire, de las violentas protestas y de la tumultuosa rebelión romántica. A pesar de lo cual, todos seguimos hablando de tragedia y de comedia, de épica y de lírica, de poesía y de prosa. A pesar de lo cual todos seguimos recordando la distinción entre palabras propias y palabras metafóricas de sinécdoques, metonimias e hipérboles; todos olvidamos prescindir de las categorías gramaticales, nombre, adjetivo, verbo y adverbio, y todos, en fin, cuando llega el caso, discernimos sobre estilos arquitectónicos, de pintura figurada y de paisaje, de escultura de alto y de bajorrelieve, y todos forjamos nuevos conceptos empíricos, al mismo tenor, de los mismos modelos antiguos y respondiendo a las nuevas condiciones de cultura y a los hechos nuevos que nos incumbe dominar. Claro está que empleamos estos viejos y estos nuevos conceptos con bastante cautela, con observancia de sus límites y con conciencia de su fin, que es práctico y no crítico ni especulativo; de modo que tales conceptos son y no son los de los antiguos, o son los mismos pero purificados de los prejuicios que les corroían y se mezclaban a ellos. Lo que comprueba precisamente que la obra realizada por esta parte de los antiguos tuvo un carácter de sólida adquisición, tan sólida que se puede rehacer, modificar o entender mejor, pero de ningún modo deshacerse de ella. Si por un instante revivimos el tiempo en que no existían, o existían solamente de manera ruda y parcial, gramáticas, retóricas, poéticas y toda clase de preceptivas, y nos

imaginamos que tenemos libertad para formularlas o no, dándonos cuenta de los errores y de los inconvenientes con que hemos de tropezar a buen seguro, nos parece imposible adoptar el camino de dejar de poner manos y cabeza en el empeño. Con esta hipótesis declaramos su necesidad. Como se trata nada más y nada menos que de proveer a las necesidades de la técnica y a los instrumentos de educación literaria y artística, la cual ha sido muchas veces negada en su gran importancia y eficacia y desplazada por la vaga exhortación a la *espontaneidad* y a la *genialidad,* se impone el reconocimiento de tales medios auxiliares y la más severa sanción para con los individuos y sociedades que han estado privados de ellos porque mostraban la flaqueza y flojedad del que no tiene disciplina y del que no se sujeta a norma alguna. Indudablemente fueron pedantes muchos de aquellos preceptistas de la Antigüedad y del Renacimiento, y pedantescas muchas de aquellas doctrinas que hacen demasiado mecánico el mecanismo; pero sin afirmar que los pedantes se encuentran por todas partes y en todos los tiempos, hemos de convenir que la pedantería de aquellos autores está atemperada por el concepto del arte, tan alto y tan vivo en aquellos tiempos, y que el mecanismo inevitable e intrínseco a su labor es, por decirlo así, un mecanismo flexible, con referencias continuas a las cosas reales y con transacciones que pareciendo contradictorias son, en aquel respecto, sagaces acoplamientos y acomodamientos. Hoy mismo, tornando a leer aquellos libros, vemos en ellos una guía y un freno, una *medicina mentis* contra el peligro y las malas costumbres de las excesivas tendencias románticas, deleitándonos volver a entrar en la casa solariega de los viejos maestros.

Tampoco puede negarse, en tercer lugar, que, aparte del concepto general difuso que percibimos en los juicios, se dan en aquel período vestigios de otros pensamientos más puramente filosóficos. Recordemos, entre los principales, la indagación platónica sobre el valor de la poesía, que contenía en sí la exigencia de un razonamiento sobre el empleo de la fantasía y sobre su relación con el conocimiento

lógico. Recordemos la contraposición que establece el mismo filósofo de *mitos* y *logos,* de fábulas y razonamientos, de imágenes y de conceptos, asignando la poesía, no a los *logos,* sino a los *mitos.* No olvidemos los pensamientos más profundos y mejor determinados, de Aristóteles, sobre la poesía, que difiere de la Historia porque se resuelve en lo universal y en lo ideal, sobre la diversidad entre la poesía íntima y la simple forma métrica, sobre el poder de catarsis de ciertas representaciones artísticas, sobre la correlación de dialéctica y de retórica, sobre las proposiciones desprovistas de significación lógica, pero con significación, sin embargo, y pertenecientes, por ende, a la consideración lógica. Y recordemos el intento de Plotino para resolver lo bello de las cosas externas en bello interior y espiritual, y relacionar el concepto de la belleza con el del arte. Y no olvidemos las teorías tan divulgadas sobre la poesía, que tiene como fin el placer, o enseñanza agradable de la verdad, o exhortación alentadora hacia el bien, porque no están del todo desprovistas del contenido filosófico, y son susceptibles de cierto desarrollo crítico, ya que la primera hace valer, a su modo, contra el carácter lógico y moral, el del placer no lógico y no moral del arte; la segunda, el carácter teórico contra el mero hedonismo, y la tercera, contra la abstracta generalidad de las ideas, hace valer el carácter concreto e individual de las figuraciones del arte, semejantes en esto a las obras de la Naturaleza. Hasta entre los escolásticos se advierten algunos atisbos originales y profundos, como el de la *cognitio intuitiva* y la *species specialissima,* de Duns Escoto. En el Renacimiento, el concepto de la verdad poética o de lo *verosímil,* como entonces se llamaba, se desarrolló prestamente en pensamientos agudos sobre lo universal inmediato, sobre el juicio inmediato de la poesía, sobre la belleza como expresión, que formularon Fracastoro, Giordano Bruno, Campanella y otros. Es lícito, por ende —y de esta licitud se han aprovechado copiosamente los compiladores de disertaciones académicas—, recoger estos pensamientos y observaciones, diseminados aquí y allá, y escribir en torno a la *Estética* de éste o del otro autor, antigua, medioeval o

del Renacimiento, o en torno a la Estética de estas épocas distintas.

Pero haciendo estas concesiones con la mayor amplitud, para que no las olvidemos y las tengamos en cuenta, es evidente que la Estética propiamente dicha no aparece en el período que va desde los griegos hasta el siglo XVII. Porque aquel concepto del arte, cuya eficacia hemos destacado, estaba, como hemos dicho, unido a los juicios y vagaba por aforismos y sentencias, "suelto y no ligado", según la expresión del Sócrates platónico, o lo que es igual, no integrado sistemáticamente a los demás conceptos filosóficos. La ciencia empírica del arte era empírica porque no pensaba verdaderamente en el arte, pagada de dividirle en partes y partículas, de generalizar los casos singulares y de fundar preceptos sobre ellos. Los relámpagos de filosofía del arte o de estética que se vislumbraban aquí y allá entre los filósofos, no sólo no encontraban quien los continuase, sino que se apagaban en seguida, sin dejar huella en sus propios autores. Y si se quiere objetar que tales pensamientos tuvieron continuadores, añadiremos que sí, pero mucho más tarde, y que, por ejemplo, la negación platónica de la poesía apareció con Descartes y Malebranche, dando lugar, por reacción, a la reivindicación de la fantasía. Que el esbozo de Plotino de un sistema de la belleza, como irradiación imperfecta de la idea en la Naturaleza y más perfecta en la mente del artista, torna, con nueva riqueza de matices y madurez de método, con el idealismo poskantiano. Que la sugestión de Aristóteles sobre las proposiciones no lógicas reaparece en la filosofía moderna sobre el lenguaje. Que la *cognitio confusa,* de Duns Escoto, actuó en el leibnizianismo produciendo, a través de la *Æsthetica,* de Baumgarten. Que el hedonismo estético antiguo se reavivó en los estéticos sensualistas del siglo XVIII, que tanta influencia ejercieron en la *Crítica del juicio,* etc. Pero con estas referencias, mejor que rebatir que la Estética pertenece a los tiempos modernos, lo que se hace es afirmar que los gérmenes sueltos de los tiempos antiguos retoñaron, y que en los nuestros comenzó a entenderse el valor de las sugestio-

nes de los precursores. Las sentencias de Heráclito, el oscuro, se recogieron en toda su totalidad dentro de la lógica hegeliana; pero esta justicia, rendida con tanto retraso, confirma que la verdadera dialéctica fue extraña al pensamiento antiguo, a pesar de los presentimientos de Heráclito.

La razón de que tanto la dialéctica como la filosofía del arte y la Estética permanecieran desconocidas desde la Antigüedad hasta los albores de la Edad Moderna estriba en el carácter del pensamiento antiguo no menos que en el medioeval y en el del Renacimiento, que osciló entre la naturaleza y lo sobrenatural, entre este mundo y el otro, sin detenerse nunca verdaderamente en el concepto del espíritu, crítica y unidad de aquellas dos abstracciones; así, pues, pudo producir una física y una metafísica, una ciencia de la naturaleza y una teología, ahora la una, ahora la otra, o bien todas a la vez, pero nunca una filosofía del espíritu. El espíritu, en aquella concepción, se igualaba a la naturaleza, objeto entre objetos y cosa entre cosas, de modo que si la doctrina de la poesía y del arte se agotaba en la *física,* o lo que es igual, en las clasificaciones naturales de las gramáticas, poéticas, retóricas y preceptivas de toda laya, la doctrina lógica se agotaba igualmente en la clasificación de las formas extrínsecas o verbales y la ética en la clasificación de las virtudes y de los deberes. Y así quedaba, fuera de esas y de otras disciplinas naturales, una ontología de principios trascendentales que iba desde los mitos de los fisiólogos y desde los átomos de los materialistas al Dios de los cristianos. Y aunque el cristianismo había hecho bastante más intensa la conciencia de la espiritualidad de lo real, tendía, por otra parte, en la teoría del conocimiento, a la aprehensión inmediata de Dios y en la de la práctica a la negación de la vida mundana. Y ante eso, por profundos que fueran y preñados de consecuencias que estuviesen los conceptos gnoseólogos y éticos de sus místicos y ascetas, esta profundidad estaba contrarrestada por el desinterés hacia las formas del espíritu que se relacionaban más directamente con el mundo, la sensibilidad y las pasiones, tendiendo, en la esfera práctica, a la teoría de la vida política y económica, y en la teoría preci-

samente hacia la teoría del conocimiento sensible o estético. En la primera hubo que esperar al pensamiento de Maquiavelo y, en la segunda, al de Vico. Y así vemos cómo la carencia de la Estética en el período anterior al siglo XVII no dependía de contingencias y de accidentes, sino que era perfectamente concorde con el pensamiento y con el carácter de aquella época.

Esta coherencia, tal vez, puede aparecer incoherencia ante nuestros ojos y en presencia de conceptos más nuevos y más amplios; pero como éstos son respuestas a problemas que antes no se habían planteado, es claro que la tacha de incoherencia sería, en nuestro caso, anacrónica y antihistórica. Hace falta, en fin, que cuando se afirme que durante el período sobre el cual discurrimos faltó la Estética u otra clase cualquiera de producción mental, no demos a la palabra carencia el sentido de una privación real y, por ende, el de una angustia y de una desgracia que no existían. Los conceptos "sueltos, no ligados", no elaborados ni doctrinal ni sistemáticamente eran, sin embargo, suficientes para discernir lo bello de lo no bello, la poesía de la no poesía, el bien del no bien y la verdad de la no verdad. Las mentes de aquellos hombres navegaban en mayor o menor placidez por los mares de la verdad, mientras las ciencias empíricas, por su parte, sistematizaban la serie de juicios, inducían, abstraían y servían de guía para el juicio y para la acción. Todo lo demás era un límite no advertido —o sólo advertido de pasada y porque sí— como tal, un "sueño dramático" que apenas se distinguía de otro sueño cualquiera, y que por eso no daba la angustia del límite obstáculo, como nos la daría a nosotros si nos viéramos constreñidos a pensar hoy menos de lo que realmente podemos pensar. En otros términos: el error en que caeríamos considerando como defecto y como estado de desgracia aquella condición mental sería semejante del todo al del que considerase como infelices los tiempos en que no existían ferrocarriles ni navegaciones de vapor, cuando los felices somos nosotros, en la imaginación, porque acostumbrados a usar de tales comodidades en la vida práctica, fingimos trasladarnos a un mun-

do en que aquellas comodidades no existían, aunque sí las necesidades correlativas nacidas de aquellos adelantos. Llegará un tiempo para el cual la edad en que vivimos, que hoy nos parece tan luminosa, estará representada con sus límites, porque la habrá sobrepujado otra edad. La realidad del porvenir no es, sin embargo, la realidad del presente. Y sin recurrir a la idea de otra edad distante de la actual siglos y milenios, podemos ver a cada instante en nosotros mismos, en nuestra cotidiana progresión mental, cómo otros pensamientos más amplios incluyen y sobrepasan los del año, del día o del mismo anteriores, y cómo en cada minuto, día y año somos más coherentes con nosotros mismos y estamos satisfechos de aquella coherencia y de aquella satisfacción que está y que no está en cada acto de la vida.

II

La prueba de la correspondencia exacta entre la carencia de una Estética propiamente dicha y el carácter de la filosofía antigua es el simultáneo nacimiento de la filosofía moderna y de la Estética. La iniciación de ésta puede situarse, en efecto, como ya indiqué, entre los siglos XVII y XVIII, coincidiendo con el nacimiento del *subjetivismo* moderno, con la filosofía como ciencia del espíritu y con la concepción real de lo inmanente —inmanente con relación al espíritu, porque la inmanencia en la naturaleza, el llamado panteísmo es, como la misma naturaleza, otra forma de trascendencia—. Con relación a la época que se inicia, la que se cierra, y a la que hemos aludido anteriormente, no pertenece a la historia de la Estética, sino a la prehistoria, a lo sumo, de la cual muestra aquí y allá algunos atisbos y vislumbres. Y como la Estética y el subjetivismo moderno están tan estrechamente unidos, que son, en realidad, la misma cosa, como subjetivismo y filosofía del espíritu quieren decir filosofía genuina y pura, filosofía verdadera y propia, contra toda suerte de físicas, metafísicas y teologías, no hemos de sentir miedo al sentar la consecuencia ulterior de que la filosofía es de los tiempos modernos, y que lo que así se llama, desde la Antigüedad al Renacimiento, es filosofía en su parte episódica y secundaria, pero en la principal y fundamental continúa siendo mitología, religión, metafísica, misticismo o como queramos llamarla. Decimos que no debe espantarnos semejante afirmación, porque ahora, a propósito de la Estética, hemos declarado cuánto importan semejantes negaciones, encaminadas a calificar una obra y no a condenarla, haciéndonos, de paso, la considera-

ción de que aquella consecuencia no es tan paradójica y tan nueva como parece en el momento de formularla, ya que, si recordamos bien, en los dos últimos siglos ha sido vivísima la conciencia —tan viva como la que hubo después del triunfo del cristianismo— del advenimiento de algo tan extraordinario que, ante ello, las épocas anteriores se fundirían en una sola, de la cual sería una contraposición la esperada. La de la época moderna puede definirse como la de la Razón que guía al hombre, como la del Espíritu que tiene conciencia de sí mismo, como la de la Libertad desarrollada, como la época *positiva,* en fin, que ha sucedido a la teológica y a la metafísica.

Volviendo a la Estética, el problema que tenía que resolver la nueva ciencia era —para dar una designación sumaria y genérica de él— el de la misión que la poesía, el arte y la fantasía ejercen en la vida del espíritu y, por tanto, el de la relación de la fantasía con el conocimiento lógico y con la vida práctica y moral, que planteaba a la vez, y al mismo tiempo, la pregunta inversa sobre la misión del conocimiento lógico y de la vida práctica y moral, es decir, del espíritu, en la relación y dialéctica de todas sus formas. "Hacer el inventario del espíritu humano" era la divisa de la nueva especulación. El problema de la Estética formaba parte de dicho inventario y entraba en él de lleno. Era imposible tratar a fondo las cualidades de la poesía o de la creación fantástica sin tratar también a fondo todo el espíritu, e imposible igualmente edificar una filosofía del espíritu sin Estética, a cuya necesidad ningún filósofo moderno ha sabido sustraerse, y cuando parece que alguno se descuidaba, si examinamos mejor su obra, vemos o que recaía en el viejo dogmatismo o que tocaba en el mismo problema estético de modo inconsciente, indirecto y negativo. Kant —y puede bastarnos este ejemplo solemne—, que se resistió más que todos los pensadores a hacer de la Estética un tratado filosófico, se vio al fin obligado, acabadas las dos *Críticas* —de la razón pura y de la razón práctica—, a añadir la tercera crítica sobre el juicio estético teológico, advirtiendo la grave laguna, el *hiato* que se hubiera dado,

en otro caso, en su *inventario*. De nada valen contra nuestro argumento los propósitos que algunas veces se oye manifestar a modernos autores, de indagar la Estética "fuera e independientemente de la filosofía", porque lo mismo se oye decir mil veces con relación a la lógica, queriendo decirse sencillamente "fuera de la filosofía ontológica, trascendental y dogmática", de la metafísica, porque esos propósitos son fundamentalmente laudables y sirven de confirmación a nuestro juicio. El lazo de la Estética con toda la restante filosofía es, en los pensadores modernos, intrínseco y no extrínseco, como era en los filósofos de las edades precedentes, que solamente trataban de cosas de arte cuando sus sistemas empíricos tomaban la forma de enciclopedias de conocimientos o como series de conocimientos yuxtapuestos.

Sin embargo, para entender y juzgar rectamente la historia de la Estética y, en general, de la filosofía moderna, no necesitamos creer que, con la iniciativa del subjetivismo moderno, la vieja filosofía trascendental y metafísica desapareció sin más ni más, desvaneciéndose lentamente y borrándose del todo en el porvenir. Si partimos de estas falsas premisas, viendo que en toda sistematización moderna se da la vieja filosofía con mayor o menor amplitud, quedando residuos de metafísica y de lo trascendente, hay que concluir, en último análisis, que volvemos a lo trascendente y a la metafísica, y que no ha cambiado nada de lo que creíamos que había cambiado sustancialmente. Para atenernos al caso de la Estética, no conocemos estético que en este o en aquel punto de sus tratados calle sobre intelectualismo, sobre moralismo, sobre sensualismo, sobre abstracción y, a fin de cuentas, sobre naturalismo y trascendencia. Pero sin duda las formas necesarias del error —y el pensamiento metafísico o trascendental es uno de ellos— que la mente humana recorre en la investigación son eternas y giran perpetuamente sobre el espíritu; pero al volver a girar, aun induciéndonos al error, realizan, en cierto modo, un progreso evidente. Y el progreso general, gracias al cual la filosofía moderna se separa en cierto modo de la antigua, con-

traponiéndose como filosofía a metafísica, subjetivismo a objetivismo e inmanencia a trascendencia, consiste en la orientación general, en el movimiento dominante, en la entonación de la moderna filosofía con relación a la antigua, en la cual la metafísica era lo principal y el pensamiento crítico lo episódico, al revés de lo que ocurre en la filosofía moderna, donde el pensamiento crítico es lo principal y la metafísica el episodio. Así Kant, después de haber criticado a sus predecesores, estableciendo que la belleza nada tiene que ver con el concepto y que es desinteresada, final sin representación de fin, y fuente de placer, pero de placer universal, caía inadvertidamente en el intelectualismo, definiendo la obra de arte como la representación adecuada de un concepto, en la cual el genio combinaba intelecto e imaginación y readmitía hasta la finalidad externa explicando lo bello como símbolo de la moralidad. Pero estas cosas no empañan la verdad ni la fecundidad de los nuevos principios que estableció, ni hacen que queden como no resueltos los problemas que él realmente resolvió. Así Hegel, después de haber afirmado el carácter intuitivo de la representación artística, que es la idea, aunque en forma sensible, recaía en el logicismo al idear una historia dialéctica del arte como idea con sus doctrinas determinadas. Hegel, después de haber reconocido que lo bello es del espíritu y no de la naturaleza, construía una doctrina de la belleza en la naturaleza, dando nuevo impulso a las ideas platónicas, sin que por eso deje de ser enorme el número de problemas que él ha planteado y resuelto a la perfección y evidente el progreso que logró infundir a toda la ciencia en general. Lo mismo sucede en otro aspecto de su filosofía, porque ninguno imaginará que ha negado la fuerza del criticismo kantiano al notar la debilidad a que se entrega su autor admitiendo la cosa en sí y restaurando implícitamente el dogmatismo y la trascendencia. Del mismo modo que nadie negará la profunda reforma hegeliana de la lógica gracias a su dialéctica, aunque Hegel traslade ésta a un campo donde no puede utilizarla, dialectice conceptos empíricos de la física y de la zoología, y de la plenitud de la filosofía concreta

haga resurgir un pensamiento abstracto hasta la saciedad y metafísico en el peor sentido.

Otra advertencia necesitamos hacer, encaminada al mismo fin de la recta inteligencia de la historia, no sólo de la Estética en general, sino de toda la filosofía moderna, advertencia que consiste en no reemplazar el *problema estético* con lo que se llama *problema único,* y no tomar al pie de la letra la denominación abreviada que designa un inagotable orden de problemas diferentes y siempre nuevos. Si el problema fuera verdaderamente único, ocurriría que por necesidad se disolvería, en cuyo caso la ciencia estética habría de morir, porque conseguía plenamente sus fines, o que no podría resolverse nunca, lo que equivaldría a estimar que el problema estaba mal planteado, trocándose en equívoco, o que se resolvería parcialmente, por medio de sucesivas aproximaciones, sin alcanzar nunca la plenitud de la solución, o se volvería al caso precedente, porque una verdad a medias no es nunca la verdad, y un problema que no se resuelve plenamente es un problema mal planteado. Pero cuando con ese nombre colectivo se sustituye la realidad a que se refiere y que cobija, se ve que la Estética y toda la filosofía son y no son la misma cosa, que sus problemas se resuelven de cuando en cuando y que cada uno de ellos, resuelto, engendra otros por resolver. Y ahora podemos, al examinar las doctrinas propuestas, o los problemas planteados y resueltos por un pensador o por varios en un período determinado, darnos cuenta del progreso de la mente humana, que es el eterno tejer y destejer de la verdad.

El problema, por ejemplo, en torno al cual, de modo más o menos consciente, laboraron los retóricos y los críticos, principalmente italianos, del siglo XVII, solicitados por las polémicas y reflexiones literarias del siglo anterior, era el de encontrar una facultad especial para la producción del arte, diversa del simple intelecto y que fuese peculiarmente inventora y creadora de lo bello. Y sobre ella discurrieron, bautizándola con el nombre de *ingenio,* asemejándola a la *imaginación* o *fantasía,* como una facultad de juzgar el

arte que no fuese la razón raciocinante, y que llamaron el juicio o el *gusto,* poniéndolo unas veces a la altura del sentimiento y otras a la del discernimiento o intuición *de no sé qué.* Pero al mismo tiempo, Descartes y sus discípulos más cercanos, tratando de reducir el conocimiento humano a la evidencia matemática, ignoraban o desechaban abiertamente los modos de pensar que se les antojaban turbios y, para mayor gloria de la *raison,* conculcaban la fantasía y sacrificaban la poesía a la metafísica y a las matemáticas. Tampoco puede decirse que Descartes fuese retrógrado respecto a aquellos discernidores del ingenio, del gusto, del sentimiento y del *no sé qué,* ni que éstos fuesen retrógados con relación a Descartes, porque los dos problemas eran distintos y servían de introducción a distintas verdades. Los primeros, en efecto, andaban buscando a tientas el papel del arte y de la poesía en la vida del espíritu, y el segundo fundaba, aunque en forma racionalista, una filosofía del arte, que era necesaria para despejar los primeros descubrimientos de las primeras incertidumbres y titubeos. Y así, bajo el influjo cartesiano, se compusieron tratados que trataban de reducir el arte a un solo principio —Batteux— o de definir la belleza en sus varias formas y órdenes de manifestación —Andrés Crousaz—. Del cartesianismo procede Leibniz, que junta en su pensamiento —y tal fue, por su parte, el nuevo problema— las verdades de los retóricos del siglo XVII y las de Descartes dando, en la teoría de las cogniciones, un lugar a los conocimientos confusos y claros que preceden a los distintos y a la poesía que precede a la filosofía; y sus discípulos formaron un cuerpo de doctrina, una ciencia especial, la *scientia cognitionis sensitiæ,* el *ars analogii rationis,* la *gnoseologia inferior,* que bautizaron con el nombre de *Æsthetica.* Problema bien planteado y bien resuelto, aunque la diferencia meramente gradual o cuantitativa entre cognición intuitiva y cognición intelectiva no bastase a los que vinieron después y que, para continuar desarrollando la Estética ya pergeñada e introducir en ella la teoría del genio y del gusto, tuvieran que preguntarse si verdaderamente la cognición intuitiva era la

simple cognición intelectiva confusa convirtiendo, poco a poco, este concepto cuantitativo y psicológico en otro especulativo de la fantasía autónoma. De otra zona distinta de estudios, de los estudios gramaticales y de la lógica formalista, surgió al mismo tiempo la ciencia de la gramática o *gramática filosófica* que, como racionalización del procedimientto irracional o fantástico del lenguaje y de las gramáticas empíricas que se habían escrito para fines didácticos, podía parecer nada menos que la formación de un error colosal, pero que en aquel tiempo —que ha dejado surco— de comprender el lenguaje en su ley intrínseca, creó, en efecto, la filosofía del mismo, que quedó y se desarrolló, despojándose lentamente de los prejuicios de la gramática lógica. Así, entre los mismos elaboradores de la gramática lógica no tardó en plantearse la cuestión de si se podían considerar las formas imaginativas, las llamadas metáforas o tropos, como ornatos y añadidudas de la forma lógica pura, descubriéndose que no eran *embellecimientos,* sino "formas espontáneas de expresión" (Du Marsais). Y aunque no se descubriese en general, ni entonces ni mucho tiempo después, la estrecha relación, mejor aún, la identidad que existe entre los problemas de la nueva filosofía del lenguaje y los de la nueva ciencia del arte o Estética, tal relación fue, sin embargo, entrevista por Vico, que se puso a investigar los orígenes de las lenguas en los mismos orígenes de la poesía. Podemos colocar a Vico, ciertamente, a la cabeza de todos los estéticos contemporáneos suyos, por la grandeza de sus doctrinas y por sus esbozos anticipando la visión de lo futuro lejano, pero sin olvidar que esta superioridad es, en otro respecto, inexacta, como son inexactas todas las superioridades que empleamos empíricamente y a guisa de énfasis a lo largo del discurso. En efecto, Vico, como cualquier otro pensador digno de su nombre, profundizó en varios, en muchos problemas, pero no se dio cata de otros que, nacidos en su época, dieron lugar a toda suerte de polémicas, ocupándose, sobre todo, de apuntalar y de dar solidez a la originalidad de la fantasía contra las negaciones de los áridos cartesianos y en determinarla como primera forma del

conocimiento en el desarrollo eterno del espíritu, y además en las fases sociológicas y en la historia real de las sociedades humanas. Pero la gran cuestión y la célebre cuestión estética del siglo XVIII fue la de la relatividad del gusto, que implicaba ciertamente —porque toda proposición filosófica implica todas las demás— la cuestión de la naturaleza del arte, determinando si pertenece a los placeres prácticos del individuo o a las formas mentales de la verdad, planteándose y resolviéndose en relación con las dudas que suelen nacer ante la variedad y el contraste de los juicios sobre la belleza y sobre el arte. Problema que se debatió durante aquella época en toda su extensión, como se acredita con una copiosa literatura, sin que fuera el único, porque también surgieron otros dos: el del valor de las doctrinas de *los géneros literarios* y el de las *reglas* elaboradas en la época italiana del Renacimiento y después en la francesa, y el de los *límites* o carácter de cada arte. En el primero de estos problemas se sostuvo el partido de la libertad máxima, siendo de oír la más recia protesta contra el preconcepto de los géneros en boca de un escritor que es, por lo demás, un racionalista bastante pedante, Gravina, particularidad que hacemos resaltar para repetir, una vez más que para comprender la Historia es siempre conveniente seguir los problemas y los pensamientos monográficamente, combatiendo la tendencia excesiva a simplificar, a unificar y a encontrar la coherencia donde no existe. En relación con el segundo problema, se nos ocurre decir, como ya hemos escrito al tratar de la *gramática filosófica,* que la doctrina que surgió entonces, formulada por Lessing, donde para cada arte se cercaba un campo especial de cosas y de conceptos —para la poesía las acciones, para la escultura los cuerpos, etc.—, representaba la suma de un nuevo error a los viejos y hasta un retroceso con relación al agudo aforismo antiguo: *ut pictura poësis.* Pero en realidad, Lessing, sin resolver o resolviendo mal el problema intrínsicamente absurdo de la delimitación de cada arte, resolvía otro que también se había planteado: demostraba que ningún arte —como, en general, ninguna obra singular de arte— puede traducirse y

volcarse en otro y encontrar en él su equivalente. De esta laya, Lessing se transportaba a las más altas cumbres de la investigación sobre la unidad y diversidad de las representaciones artísticas, sin decir, que con la reducción al extremo del concepto de los límitts de las artes se asomaba a la posición o solución opuesta, que ve en aquellos límites una reducción arrancada a la física y, por lo tanto, ajena al arte. De los estudios en torno a las artes plásticas nació la *Historia* de Winckelmann, libro que creó, como suele decirse, la propia y verdadera historia de las artes; afirmación ésta que parece un poco contradictoria o, al menos, un poco restrictiva, porque Winckelmann informó su historia en un criterio abstracto y antihistórico, en la *Belleza ideal,* siendo, en este respecto, inferior a Vico, para el que la historia de la poesía variaba con la variación de las condiciones sociales y de las vicisitudes éticas. También es verdad, para quien estudie la historiografía de las artes plásticas, que se compone o de biografías de artistas o de recolecciones antiguas de pensamientos, que Winckelmann ideó, e intentó una historia interna de aquellas artes, aunque en la interioridad misma de su historia resaltase una especie de exterioridad. En el tiempo de Winckelmann, y en la misma tierra alemana, Hamann y Herder entraban espontáneamente en la senda ya recorrida por el filósofo italiano, entrambos inferiores a él en amplitud y potencia especulativas; pero que no pueden considerarse tampoco como repetidores de Vico, porque los problemas que ellos tratan, tan parecidos a los de éste, episódicos y accidentales, son nuevos y están nutridos de conceptos y nacen de supuestos previos de cultura alemana, diversos de los preferentemente clásicos y humanísticos de Vico. Otros también, refrescando con el método psicológico algunas de las distinciones de los viejos retóricos, trataban de aclarar y de definir, en relación con lo bello y con el arte, lo sublime, lo cómico y otras formas del sentimiento. Kant, en las postrimerías del siglo, es como un punto de convergencia del pensamiento estético del siglo XVII —que en la *Crítica del juicio* se refleja con sus investigaciones y polémicas, con las verdades adquiridas y con

las dudas que lo trabajan—y es un punto de partida del pensamiento que sobrepuja, lo que explica el hecho de que los historiadores de la Estética reconozcan a Kant, en este aspecto, un puesto cesáreo y napoleónico, como el hombre en quien luchan "dos siglos, el uno armado contra el otro", esperando la palabra capital y definitiva. Podemos dejar correr su representación semisimbólica, interpretándola discretamente, porque Kant vuelve a plantearse, con la mayor intensidad, el problema de la relatividad del gusto, y los restantes de la regularidad e irregularidad del genio, de la belleza pura y de la belleza mixta, de lo sublime, de lo cómico y de los límites de las artes. También es verdad que Kant no acierta a dar una característica demasiado vigorosa, sino negativa y genérica, del dominio de la belleza, análoga a la de la ley moral que él mismo puso en salvo de los ataques de la ética materialista y utilitaria, y que en Kant, antihistórico y antidialéctico, no se refleja tampoco el pensamiento históricodialéctico, que ya se había iniciado, de la poesía y del lenguaje. Por otra parte, no de Kant, sino de Herder, de Leibniz, de Baumgarten, e idealmente de Vico, se desprende la estética poskantiana alemana, la que va de Schiller y Hegel hasta los menores y epígonos como Schopenhauer, que todavía tiene partidarios y devotos. En cuya estética, por otra parte, el problema acerca de la misión del arte en la vida del espíritu se unifica con el problema del órgano mental, donde se aprehende lo Absoluto, por lo que el arte, ora se confunde con la filosofía, ora vuelve a ser una forma inferior de filosofía, un pensamiento mitológico, ora se eleva a una especie de hiperfilosofía. En esta Estética la unidad del acto artístico, turbada por ese elemento extraño, se escinde en contenido y forma, y la retórica, los géneros literarios, las divisiones de las artes, lo bello de la naturaleza, los sentimientos todos estéticos y todos los otros empirismos se extraen y, lo que es peor, se racionalizan y deducen, al modo de verdades filosóficas. Por la misma razón, estos estéticos han perdido de vista, sin profundizar, la trabazón de la poesía con la expresión pura y con el lenguaje concreto, y la filosofía del lenguaje tira por su lado,

incapaz de tratar, en sus debates sobre el origen del lenguaje y sobre la relación de la palabra con la lógica, los problemas mismos de la Estética. Sin embargo, la riqueza de conocimientos y de observaciones en torno a las cosas del arte —que aquellos filósofos recogían, en gran parte, de la literatura y de la crítica romántica contemporánea, y que producían en calidad de críticos románticos—, su problema principal, más que de Estética, debía considerarse como de lógica de la filosofía. Se advertía su esfuerzo al conciliar el nuevo subjetivismo kantiano con la teología y metafísica viejas; así es que el arte, con sus problemas particulares, entraba en sus tratados del mismo modo que la gramáttica y la retórica en las enciclopedias medievales y en los sistemas escolásticos, extrínsecamente cuando no se adhería a los preconceptos y esquemas sistemáticos. Y también, en otro respecto, el problema que les ocupaba señalaba un progreso en la filosofía y en la misma Estética, porque estos filósofos, encerrados todavía en la cueva metafísica, trataban de esclarecer un espiritualismo absoluto, rompiendo aquí y allá el cerco, sobre todo al tratar de reconciliarse, de acuerdo con la nueva época política y moral, con el pensamiento histórico, considerando el arte, la filosofía y las demás formas de la vida como reales solamente en la Historia. Un progreso indudablemente más indirecto todavía, pero no por eso despreciable para la Estética, debe señalarse en el positivismo y en el psicologismo, que sucedieron al idealismo metafísico, y que a primera vista parecieron sofocar y apagar toda idea de arte, que no podía encontrar su puesto, y no lo encontró, en el nuevo naturalismo y en la nueva teología materialista. Pero como el nuevo naturalismo no era el antiguo, y nacía como oposición al idealismo de último cuño, contenía en sus entrañas una polémica frecuentemente tosca, pero no por eso ilegítima ni del todo ineficaz, contra los residuos metafísicos y teológicos de aquel idealismo. Tratando, por consiguiente, de limpiar el campo de tales residuos, las escuelas naturalista y psicológica, absteniéndose de *deducir* la Estética, y recomendando para ésta los métodos fisiológicos y

físicos, daba un mal ejemplo con relación a sus afirmaciones y un excelente ejemplo con relación a sus negaciones. Fuera de las escuelas propiamente filosóficas, pero no sin la influencia de la filosofía idealista y romántica principalmente, la crítica literaria e histórica —De Sanctis en Italia, Flaubert y Baudelaire en Francia—, continuando su obra, formaba una conciencia del arte que, simultáneamente y por análogas razones, repugnaba al hábito de abstracción de los metafísicos y a la epidermis grosera de los positivistas, y afirmaba y rebatía muchas verdades esenciales sobre la forma artística, sugeridas por el estudio directo y por la familiaridad con el arte, que preparaban y hacían sentir la necesidad de investigaciones más amplias y de sistemas nuevos.

III

Estos rápidos apuntes son no ya un bosquejo de la historia de la Estética, sino, como se ha dicho, una pequeña ejemplificación para mostrar la variedad de problemas de tal historia y la imposibilidad de exponerla —a menos que se quiera alterarla y empobrecerla— como historia de un problema *único*. Adviértase, además, que, como son distintos los problemas tratados por los investigadores, también es distinta la misma narración histórica que, según el interés mental del historiador, abrazará uno o varios o muchos o muchísimos problemas, pero nunca todos, y colocando, en primer lugar y en puesto de honor, ora uno, ora otro problema o grupo de problemas, presentándolos, por razones de interés didáctico, como fundamentales (πρός ἡμᾶς), sin que pueda justificar nunca sus antecedentes absolutos (φύσεν). No evitaremos ciertamente, en la exposición histórica, reagrupar los problemas afines, planteando de este modo un *mismo* problema, común *a más pensadores* —de este sistema de agrupaciones nos hemos valido nosotros en nuestros apuntes, precisamente porque son sumarios—. Pero no conviene perder nunca de vista el hecho de que el mismo problema toma *su matiz,* de modo *distinto*, en cada pensador, y que esta metafórica *variedad de matices* es, en efecto, variedad de determinaciones en el problema y, por ende, variedad de problemas. Tampoco podremos evitar, gracias a la consabida variedad y al variadísimo cruzamiento de los problemas en todo tiempo, el hecho de repartir en períodos la historia que se está narrando, para que en todo caso, no se pierda la huella de la noción de que los períodos se aproximan en su centro y en sus lí-

neas divisorias, dándose así grupos de problemas que se inician en un grupo y que permanecen luego olvidados, hasta que reciben su empuje un período o dos períodos después. Ejemplo de ello lo tenemos en las referencias que nosotros mismos hemos hecho anteriormente. Vendrá luego una partición de la histtoria de la Estética en períodos, o mejor todavía, se hablará, a guisa de introducción, de una prehistoria que comprende los dos mil y pico años que preceden a la crítica y a la filosofía del siglo XVII, y luego, en el cuerpo de doctrina, de una historia que empieza en el siglo XVII para acabar en nuestros días. Esta historia se subdivide, para mayor claridad, en cuatro períodos. El primero es el de la Estética prekantiana, cuando el tema principal era el de la indagación de una *facultad* estética y de su puesto entre las otras *facultades* del espíritu. El segundo, el de la Estética kantiana y poskantiana hasta el agotamiento del idealismo metafísico, en el cual las facultades del espíritu se sustraen a la abstracción y yuxtaposición y se entienden como hitoria ideal del espíritu; el arte ocupa su puesto en esta carrera ideal, siendo todavía una especie de epopeya religiosa y convirtiéndose el mismo en un mito que no alcanza la plenitud estética. El tercer período es el del positivismo y psicologismo, que se extiende hasta el final del siglo XIX, y en el que, por reacción contra la metafísica, se vuelve a la consideración naturalista del arte, sin obtenerse la teoría de éste, aunque se obtiene, en cambio, un sano aborrecimiento a todo metafisiquear en estética. El cuarto período es el de la Estética contemporánea, que secunda, limpia de metafísica y de positivismo, pero no de filosofía, el tema de los problemas del arte en forma de filosofía del espíritu estético. Cuyo último período, que algunos quieren considerar cerrado, está, según mi parecer, en sus albores. En todo caso, cerrado no puede estar, porque solamente se cierra un período cuando se ha formado tal conjunto de nuevos problemas y de nuevas soluciones que hay que dar principio a otro. Yo no acierto a ver el que dicen que ahora albórea por ninguna parte; lo que veo claramente es que todavía continúa la lucha de la Estética de la pura

intuición o intuición lírica, no sólo contra los preceptos psicológicos y naturalistas, ya casi enteramente desaparecidos, sino contra los más tenaces y duros que proceden de la metafísica, que ha educado e ineducado a la vez al espíritu humano.

Sea lo que sea de tales cuestiones, el caso es que estos cuatro períodos son los mismos de la filosofía moderna en todos y cada uno de sus aspectos particulares, con relación al primero y al tercero que hemos apuntado, y no tanto con relación al segundo y al cuarto, porque pocos se han dado cata de que lo que se viene formando en los últimos decenios, a través de múltiples y más o menos maduras, felices y lógicas tentativas, es precisamente la idea de una nueva filosofía, llamada, no sé por qué, neoidealismo, neokantismo, neofichtismo, neohegelismo, y que es, en realidad, a la vez, una filosofía antipositivista y antimetafísica, que yo he querido definir, en la forma que me es particularmente conocida, como "el momento metodológico de la Historiografía" (1). Pero no puedo continuar con estas consideraciones porque exceden al propósito de este ensayo, donde sólo me importaba enunciar la coincidencia de la Estética con la filosofía y, consiguientemente, la coincidencia de la historia de la una con la historia de la otra. Coincidencia que, por lo demás, se admite de hecho por los historiadores de la Estética, que indagan la eficacia de toda la filosofía restante en los problemas de Estética, y por los historiadores de las demás zonas filosóficas, que estudian la influencia de la Estética en el desarrollo de la Lógica y de la Ética. Pero la *acción recíproca,* que reconocen y a que se contraen, no es más que una *metáfora* de la unidad de la Estética con la Filosofía. Sin metáfora hemos de decir que todo problema lógico, ético o de otra cosa es, a la vez, problema estético, y a la inversa. Para ser completamente exactos no hemos debido emplear la locución *a la inversa,* porque en las primeras palabras hemos afirmado, a la vez, el anverso y el reverso.

(1) Véase el capítulo «Filosofía y Metodología», en mi *Teoría e Storia della Storiografía* (2.ª edición, Bari, 1920).

EL CARACTER DE TOTALIDAD DE LA EXPRESION ARTISTICA

Ya se ha advertido muchas veces que el arte, en su representación y en su forma meramente individual, abraza el todo y refleja el cosmos en su seno. A este criterio suele recurrirse para discernir el arte profundo del arte superficial, el vigoroso del flojo, el perfecto del imperfecto en varios respectos. Pero en la vieja Estética se teorizaba bastante mal acerca de este carácter, porque se confundía el arte con la religión y con la filosofía, creyendo que tenían un fin común, el conocimiento de la realidad última, hacia el que actuaba en concurrencia con éstas, provisional y preparatoriamente con relación a ellas, que temían un grado supremo y definitivo, o reservado para el arte ese grado definitivo y supremo.

Esta doctrina erraba doblemente, concibiendo el proceso cognoscitivo simplemente, sin diferencias ni antítesis, trocándose, según los casos, en puramente intuitivo, en puramente lógico o en puramente místico, y concibiéndolo a guisa de descubrimiento de una verdad estética y, por ende, trascendente. Por este camino se reconocía a la representación artística el carácter cósmico y de totalidad, desconociendo el arte en lo que tiene de original y quitando fuerza genéricamente a la producción espiritual.

Para deshacer el segundo error y ponerse de acuerdo con el pensamiento moderno, que es en su íntimo e irresistible impulso pensamiento de la inmanencia y espiritualismo absoluto, se ha considerado el arte no como aprehensión de un concepto inmóvil, sino como formación perpetua de un juicio, de un concepto que sea juicio, lo que explica per-

fectamente su carácter de totalidad, porque todo juicio es juicio de lo universal. El arte, pues, no será representación simple, sino representación de un juicio, que asigna su valor y su puesto a todas las cosas, iluminándolas con la luz de lo universal. Pero esta teoría tropieza con una dificultad insuperable, que no podremos saltar a buen seguro: con la dificultad de que la representación juzgada no es arte, sino juicio histórico, Historia. A no ser que se quiera seguir considerando la Historia, como en un tiempo se hacía y como varios hacen hoy, a guisa de mera y fea aserción de cosas; y en este caso, el juicio o representación juzgadora se identifica con la Filosofía, con la llamada *Filosofía de la Historia,* pero nunca con el arte. En una palabra: en la teoría del arte como juicio se evita el vicio de la inmovilidad y de la trascendencia, pero no el del simplismo gnoseológico, que en ella toma forma de un logicismo exclusivo, y que tal vez nos conduce a una nueva trascendencia más o menos larvada, pero que niega al arte lo que es peculiar de él.

El arte es intuición pura o expresión pura, pero no intuición intelectual a lo Schelling, ni logicismo a lo Hegel, ni juicio como en la reflexión histórica, sino intuición limpia de concepto y de juicio, la forma auroral de conocimiento, sin la cual no podemos comprender sus formas ulteriores y complejas. Para que nos demos cuenta del carácter de totalidad que hemos señalado en la expresión artística, no es preciso que nos salgamos del principio de intuición pura, ni que introduzcamos en él correcciones o lo que es peor, añadiduras ecléctricas, bastándonos con que, sin salir de sus confines, observemos con el mayor rigor la riqueza de este principio, profundizando en él sin agotar el magno tesoro que encierra y que contiene.

De modo semejante, otra vez, contra los que afirmaban que el arte no es intuición, sino sentimiento, o no sólo intuición, sino sentimiento después, y reputaban fría la intuición pura, pudimos demostrar que ésta, precisamente por estar limpia de sugestiones intelectualistas y lógicas, estaba también llena de pensamiento y de pasión, dando forma

intuitiva y expresiva a todo estado de ánimo, guardando todo calor bajo aquella forma aparente. Toda verdadera creación de arte es intuición pura, a condición de ser pura intuición lírica. Y cuando hemos visto a teóricos recientes que, después de trabajosos rodeos y a campo traviesa, llegan en último término a la conclusión de que el arte es intuición y además sentimiento, se nos antoja que no dicen nada de nuevo y que repiten lo que se ha dicho mil veces en los aforismos de los artistas y de los críticos, y que con aquel *y* de conjunción y con aquel *además* —que tanto aborrecía Hegel en filosofía— quedaban rezagados del lado de acá de la verdadera elaboración científica, sin que dentro del terreno de la Estética alcanzasen la razón de la unidad del principio explicativo, porque los dos caracteres así enunciados aparecen solamente como agregados el uno al otro, o a lo sumo soldados, de modo que lo que se necesita es encontrar a uno en el otro e identificarlos.

Por lo que se relaciona con el carácter universal y cósmico que justamente se reconoce a la expresión artística —y ninguno dilucidó esta cuestión tan bien como Guillermo de Humboldt en su ensayo sobre *Hermand und Dorothee* (1)—, su demostración va implícita en el mismo principio, si lo examinamos con atención. Porque, ¿qué es un sentimiento o un estado de ánimo? ¿Es algo que pueda destacarse de lo universal y desenvolverse por sí mismo? Por ventura la parte y el todo, el individuo y el cosmos, lo finito y lo infinito, tiene realidad el uno lejos del otro, el uno fuera del otro? Hay que convenir forzosamente en que toda separación o todo aislamiento de los dos términos de la relación es una obra de abstracción, gracias a la cual existen la individualidad abstracta, lo finito abstracto, a unidad abstracta y lo abstracto infinito. Pero la intuición pura o representación artística rechaza la abstracción abiertamente, mejor dicho, no la rechaza, porque la ignora, por su carácter cognoscitivo ingenuo, que hemos llamado nor-

(1) Véanse, sobre todo, los parágrafos IV-X de aquel ensayo, páginas 129-140 de la edición *Gesamm. Schriffen*, de la Academia prusiana, vol. II.

mal. En ella, lo singular palpita con la vida del todo y el todo está en la vida de lo singular. Cada pura representación artística es ella misma y el universo, el universo en aquella forma individual en lo universal. En todo acento de poeta, en toda criatura de su fantasía, se da todo el destino humano, las ilusiones, los dolores, las alegrías, las grandezas y miserias humanas, el drama perpetuo de lo real, que deviene y crece perpetuamente sobre sí mismo, sufriendo y gozando.

Por eso es intrínsecamente inconcebible que en la representación artística pueda afirmarse nunca lo mero particular, lo abstracto individual, lo finito en su limitación, y cuando parece que esto sucede, y esto sucede en cierto sentido algunas veces, la representación o no es artística o no está lograda artísticamente. En las ansias del tránsito del sentimiento inmediato a su meditación y resolución en el arte, del estado pasional al estado contemplativo, del desear, anhelar y querer prácticos al conocer estético, nos colocamos, no en el término del proceso, sino en el punto medio, en aquel punto en que no se da lo negro todavía y lo blanco aparece borroso, y que no puede detenerse en tal contradicción estética, sino por un acto de arbitrio más o menos consciente y distinto. Artistas que se han valido del arte, no sólo como contemplación y serenamiento de sus pasiones, sino como pasión misma y como desahogo de ella, dejan penetrar, en la representación que elaboran, los gritos y los latidos de su liviandad, sacudimientos y explosiones de ánimo, dándole al arte con esta contaminación aspecto particular, finito y angosto. Cuya particularidad, finitud y angostura no son predicados del sentimiento —individual y particular a la vez, como toda forma y acto de lo real— ni de la intuición —individual y universal a la vez—, sino del sentimiento que no es simplemente sentimiento y de la representación que no es pura intuición todavía. De aquí la observación hecha varias veces de que los artistas inferiores se muestran más documentados respecto a la propia vida y a la sociedad en que viven que los artistas superiores, que se olvidan de su tiempo, de la sociedad y de sí mismos como hombres prác-

ticos. De aquí la especie de turbación que se advierte en las obras que tiemblan de pasión, pero que son harto deficientes en la idealización pasional, en la fuerza de la forma intuitiva, donde radica el carácter peculiar del arte.

Por esta razón, ya en mi relativamente juvenil tratado de *Estética* se les aconsejaba que no prescindieran de la expresión, cuya teoría dábamos, identificándola con la intuición, haciendo de ella el principio del arte y dividiéndola en expresión estética y en expresión práctica, que se llama expresión, pero que no es otra cosa que el desear, tramar, querer y obrar mismos, en su inmediata consideración, trocándose en un concepto de la lógica naturalista, o sea, en el comienzo de un determinado estado psíquico real, como, por ejemplo, en las investigaciones darwinianas sobre la expresión de los sentimientos en el hombre y en los animales. La diferencia se ilustraba con el ejemplo de que el hombre que es presa de la ira se va consumiendo a medida que se deja dominar por ella, y que el artista se retrae y la domina y la vence, colocándose en el marco de oro de la expresión artística. El impulso artístico es tan profundamente distinto del impulso práctico que, como todos recordarán, esta diferencia ha sugerido la escena horrenda de una novela de Edmundo de Goncourt, en que una actriz, junto al lecho de muerte del amante, se ve obligada por su temperamento a reproducir con mímica artística los trazos de agonía que advierte en el semblante del moribundo.

Dar, pues, al contenido sentimental la forma artística es darle el carácter de totalidad, el matiz cósmico y, en este caso, totalidad y forma artística no son más que una sola cosa. El ritmo y el metro, los ecos, las rimas, las metáforas que se confunden con las cosas metaforizadas, los acordes de colores y de tonos, las simetrías, las armonías, todos estos procedimientos que los retóricos han tenido la equivocación de estudiar de modo abstracto y de convertir en cosas extrínsecas, accidentales y falsas, son sinónimos de la forma artística que, individualizada, armoniza la individualidad con la universalidad que en el mismo acto se universaliza. Por otra parte, las teorías que asomaron en los albores de la Estética

moderna y fueron preconizadas en la Antigüedad por la oscura teoría de la catarsis, de Aristóteles, despojando al arte de todo interés —la *Interesselosigkeit,* que dijo Kant—, de todo interés práctico, deben interpretarse como otras tantas defensas contra la tendencia a introducir o a dejar persistir en el arte el sentimiento inmediato, alimento no absorbido por el organismo y que se trueca en veneno, y no como afirmación de indiferencia por el contenido del arte y reducción de éste a un juego simple y frívolo. Tal afirmación no se daba en el pensamiento de Schiller, al que se debe la intervención poco benéfica de la palabra y del concepto de *juego* en las discusiones estéticas, y así se entendió en la llamada *ironía* de la extrema escuela romántica alemana, la ironía que Federico Schlegel celebraba como *agilidad,* Ludovico Tieck como facultad del poeta "de no darse completamente al tema, reservándose un poco", y que terminó en un arte de bufones, que sobrepuso como único ideal la burla al vasto mundo del arte, farsa grotesca para la que tuvo tantos mimos y ternuras Enrique Heine, adolescente y que más tarde la describía así:

«Wahnsinn, der sig klug gebärdet!
Weisheit, welche, überschnappt!
Sterbeseufzer, welche plözlich
Sich verwandeln in Gelächter...»

Esta afirmación nos mostraba un ejemplo insigne de invasión de la individualidad práctica del poeta en la pura visión del arte, como se ve, sobre todo, en el llamado *arte humorístico* que indujo a Hegel a diagnosticar la disolución y a profetizar la muerte del arte del mundo moderno. Si se quisiera demostrar mejor, en su propia cualidad, la liberación del arte con relación al interés práctico, se podría decir que no se trata en él de una supresión de tales intereses, sino de hacerlos valer todos a la vez en la representación, porque de este modo solamente la representación individual, saliendo de la particularidad y adquiriendo el valor de la totalidad, se convierte en concretamente individual.

Lo que aparece inconciliable con el principio de la intui-

ción pura no es la universalidad, sino el valor intelectualista y trascendente dado en el arte a la universalidad, en la forma de la alegoría o del símbolo, en la semirreligiosa de la revelación del Dios recóndito y en la del juicio que, distinguiendo y unificando sujeto y predicado, rompe el encanto del arte, sustituyendo el realismo con el idealismo y el juicio perceptivo o la consideración histórica con sus ingenuos fantasmas. Inconciliable, porque no sólo es contraria a la actuación del arte, sino por la razón de que semejante desesperado expediente teórico es superfluo, empachando, con un peso inútil, la doctrina de la intuición pura, en la que la representación artística, como supone previamente el sentimiento cósmico, ofrece una universalidad intuitiva, formalmente distinta de la universalidad pensada en algún modo y considerada como categoría de juicio.

Los que acuden a semejantes expedientes se dejan llevar de exigencias morales o moralistas, ora con razón ante determinadas manifestaciones de un arte falso, ora temerosos ante otras, que son manifestaciones de arte verdadero, realmente ingenuas e inocentes. Por eso nos parece oportuno añadir aquí que sólo con el principio de la pura intuición, limpia de toda tendencia moral, pueden prestarse, por una parte, válidas armas para la polémica y, por otra, colmar los miedos injustificados. Solamente con aquel principio se separa efectivamente la inmoralidad del arte, sin caer en la gazmoñería del moralismo. Por lo demás, no se hace más que glosar la famosa sentencia de 1858 del Tribunal de París contra el autor de *Madame Bovary*; "*Attendu que la mission de la littérature doit être d'orner et de recréer l'esprit en élevant l'intélligence et en épurant les mœurs; attendu que pour accomplir le bien qu'elle est appelée à produire, ne doit pas seulement être chaste et pure dans sa forme et dans son expression...*", sentencia que podía ser firmada por uno de los personajes de la misma novela, por el boticario señor Homais. Hombres de poca fe son los que estiman que la moral necesita ser cultivada artificiosamente y mantenerse erecta en la esfera de las cosas mundanas y, con el mismo artificio, insinuada en el arte. Porque, si la fuerza

ética es efectivamente fuerza cósmica y, reina del mundo, que es mundo de libertad, domina por virtud propia, y el arte es tanto más perfecto cuanto con mayor pureza rehace y expresa la realidad; cuanto más puramente es arte, mejor arranca la moral de las cosas mismas. ¿Qué importa que un hombre se refugie en el arte para alojar en él un sentimiento suyo de odio o de envidia? Si es verdaderamente artista, de su misma representación nacerá el amor sobre el odio y se justificará contra su injusticia. ¿Qué importa que otros conviertan la poesía en cómplice de sus propias liviandades, si en el curso del trabajo la conciencia artística les impone unificar la dispersión interior, limpiándoles el charco de la lujuria y obligándoles a prorrumpir en cantos involuntarios de angustia y de tristeza? Habrá otros que, con la mira puesta en sus fines prácticos, acentuarán un incidente, matizarán un episodio, pronunciarán ciertas palabras; pero la lógica de su obra, la coherencia estética, les obligarán a desacentuar aquel incidente, a no matizar aquel episodio, a no pronunciar aquellas palabras. La conciencia estética no tiene la misión de pedir prestado el sentimiento del pudor a la conciencia moral, porque lo tiene en sí misma, como pudor y castidad estéticos, y sabe perfectamente cuándo no debe emplear otras armas que las del silencio. Por el contrario, cuando un artista viola este pudor, y se alza contra la conciencia estética, y deja penetrar en el arte lo que no está justificado artísticamente, aunque para justificarse acuda a las más nobles y delicadas intenciones es, a la vez, artísticamente falso y moralmente culpable, porque falta a su deber de artista, que es su deber próximo y urgente. La introducción de lo obsceno y de lo sensual en el arte, argumento que tanto escandaliza a la gente timorata, es uno de los casos de esta inmoralidad, y no digo que sea siempre el peor, porque a mí me parece peor la estúpida exhibición de la virtud, que hace estúpida a la virtud misma.

La actividad estética, en su aspecto de control y de freno de sí misma, suele llamarse gusto. Sabido es que el gusto en los verdaderos artistas y en los verdaderos catadores de arte, "se afina con los años". En la edad moza place el arte

apasionado, exuberante y cenagoso, en el que abundan las expresiones inmediatas y prácticas (amorosas, patrióticas, rebeldes, humanitarias); pero poco a poco, sentimos la náusea de estos sentimientos fáciles, y nos placen aquellas obras de arte, aquellos fragmentos o páginas de obras de arte que han alcanzado la pureza de la forma, la belleza que nunca cansa y que nunca sacia; y el artista se hace cada vez más difícil y más descontento de su labor, y el crítico cada vez más cauto en sus juicios y más ferviente y profundo en sus admiraciones.

Y ya que estamos hablando de este tema, continuaré diciendo que la filosofía del arte o Estética, como toda ciencia, no vive fuera del tiempo ni de las vicisitudes históricas, y por eso, según los tiempos, desarrolla este o aquel orden de problemas relativos al objeto que se propone. Así, durante el Renacimiento, en que la poesía y el arte en sus nuevas vestiduras reaccionaban contra la tosquedad medieval del populacho, la doctrina estética hizo valer, sobre todo, los problemas de la regularidad, de la simetría, del diseño, del lenguaje, del estilo, reconstruyendo la disciplina formal sobre el modelo de los antiguos. Y cuando después de tres siglos esta disciplina se trocó en pedantería, y mortificó la virtud artística del sentimiento y de la fantasía, y toda la Europa intelectualizada se hizo árida poéticamente, sobrevino como reacción el Romanticismo, que intentó un retorno al Renacimiento; la Estética correspondiente se alimentó de los problemas de la fantasía, del gusto, del entusiasmo, rompió con los géneros y con las reglas y estudió el valor de la inspiración y de la ejecución espontáneas. Pero ahora, después de siglo y medio de Romanticismo, ¿no convendría que la Estética diese mayor empuje a la doctrina del carácter cósmico o integral de la verdad artística, a la depuración que éste exige de las tendencias particulares y de las formas inmediatas del sentimiento y de la pasión? Vemos, en efecto, que en Francia y en otras partes se sigue discutiendo la necesidad de un "retorno a lo antiguo", a los preceptos de Boileau y a la literatura del reinado de Luis *el Grande,* discusión frívola, porque no es posible tal retorno, como no

le fue posible al Renacimiento volver a la Antigüedad, ni al Romanticismo volver a la Edad Media. Antójaseme, además, que estos predicadores del clasicismo están tentados por la literatura pasional mucho más que los adversarios que ellos combaten, que son frecuentemente almas sencillas y, como tales, fácilmente corregibles y transformables en artistas de tipo clásico. De modo que la exigencia, considerada en general, es legítima, porque responde a las actuales circunstancias históricas.

Según una observación que se ha hecho muchas veces, la literatura moderna de los últimos cinco siglos tiene, en su fisonomía general, el aire de una gran confesión, siendo su obra capital, por tanto, las *Confesiones* del filósofo ginebrino. Este carácter de confesión acusa la abundancia en la literatura de temas personales, particulares, prácticos, autobiográficos, de lo que he llamado antes *desahogo,* para distinguirlo de la expresión. Este carácter acusa también una debilidad correlativa en la relación de la verdad integral y de flojedad o ausencia de lo que suele llamarse estilo. También se ha disputado muchas veces acerca de las razones de que la mujer participe cada vez más en la literatura. Y aunque un autor alemán de *Poética,* Borinski, sostenga que la sociedad moderna, atenta a las luchas diarias de los negocios y de la política, delega las funciones poéticas, como ya las delegaban las sociedades antiguas en los druidas y en las profetisas, yo creo que la razón fundamental de este hecho debe buscarse en el carácter de confesión que ha adoptado la literatura moderna. Por eso se han abierto de par en par las puertas a las mujeres, seres sumamente afectivos y prácticos que, como suelen leer los libros de poesía adivinando entre líneas todo lo que casa con las propias y personales venturas y desventuras sentimentales, se encuentran siempre muy a sus anchas cuando se les invita a volcar su alma, sin que se les dé una higa de la ausencia de estilo, por aquello que ya se ha dicho tan sutilmente: "*Le style ce n'est pas la femme*". Las mujeres han tomado carta de naturaleza en la literatura contemporánea porque los hombres se han afeminado un poco estéticamente. Signo de feminidad es la

escasez de pudor que les permite sacar al aire libre sus propias miserias y ese frenesí de sinceridad que por ser frenesí no es sinceridad, sino ficción habilísima que procura adquirir la confianza con el cinismo, ofreciendo de ello un magnífico ejemplo el mismo Rousseau. Y así como los enfermos, los gravemente enfermos, usan de la mejor gana remedios que en lugar de aliviar agravan su dolencia, así durante todo el siglo XIX, y también en nuestros días, se han hecho múltiples intentos para restaurar la forma y el estilo, la impasibilidad, la dignidad, la serenidad del arte, la belleza pura. Estas cosas, buscadas por sí mismas, daban la medida de la deficiencia que se advertía y que se procuraba en vano subsanar. Más viril fue el segundo intento de sobrepujar el Romanticismo por el verismo y por el realismo, pidiendo auxilio a las ciencias naturales y a la disposición espiritual que éstas despiertan. Pero la exageración en el relieve dado a lo particular y al conjunto de incidentes no se atenuó, sino que floreció con aquellas escuelas, que eran románticas por su derivación y por su carácter. De la misma exageración se resienten otras conocidas manifestaciones literarias: desde la *escritura artística,* que en Francia formularon y representaron señaladamente los Goncourt, hasta los esfuerzos espasmódicos de nuestro Pascoli para dar realistamente las impresiones inmediatas, y que hacen de él, en cierto sentido, el precursor del futurismo y de la música *de los rumores.*

La índole de la enfermedad de que adolece el gran cuerpo de la literatura moderna fue notada prontamente, no por críticos de segunda fila, sino por los más grandes y excelsos artistas de Europa. Casi con las mismas palabras, sin que ninguna relación tuvieran entre sí, Goethe y Leopardi adivinaron y explicaron el contraste entre antiguos y modernos. Los primeros, decía el poeta alemán, "representaban la existencia, y nosotros el efecto; ellos pintaban lo terrible, nosotros pintamos terriblemente; ellos lo agradable, nosotros agradablemente...; de donde se deriva toda la exageración, todo el amaneramiento, toda la falsa gracia, toda la timidez, porque cuando se trabaja el efecto, y sólo el efec-

to, nunca se cree que se le hace sentir bastante". Leopardi alababa la *sencillez* y la *naturalidad* de los antiguos, por cuyas cualidades "no andaban, como los modernos, detrás de las minucias de las cosas, demostrando evidentemente el estudio del escritor que no habla o describe la cosa como la naturaleza nos la presenta, sino utilizando, anotando las circunstancias, desmenuzando y alargando la descripción para buscar el efecto, cosa que descubre el propósito, destruye las naturales desenvoltura y negligencia, manifiesta el artificio y la afectación e introduce en la poesía la novedad de que se hable del poeta más que de la cosa". De modo que la "impresión de la poesía o del arte bello" de los antiguos "era infinita, y la de los modernos limitada". Goethe se vanagloriaba de haber inventado una buena palabra para zaherir a los románticos: la *poesía de lazareto,* a la cual oponía la *poesía tirteica* que no sólo es la que canta canciones de guerra, sino la "que enciende de valor al hombre para sostener las batallas de la vida". Si Oscar Wilde protestó contra el adjetivo *morboso* aplicado al sustantivo *arte,* la calidad del protestante convalida la oportunidad del adjetivo.

El *carácter general* de una literatura o de un arte no puede llevarse directamente, al menos como juicio, a las obras de poesía producidas por aquel arte o por aquella literatura, ya que no designa nada propiamente artístico o propiamente estético, sino una tendencia práctica que actúa en aquello que no es propiamente artístico en una literatura: en su materia y a las veces en sus defectos. Sería superfluo advertir que los artistas de genio, que los poetas de vena, que las grandes obras y las grandes páginas, es decir, todo lo que verdaderamente cuenta para la historia de la poesía, no se sujetan a la enfermedad ni a la tendencia generales. Los grandes poetas y artistas confluyen en la esfera luminosa de cada país y de cada época, y son ciudadanos y se sienten hermanos entre sí, ya pertenezcan al siglo VIII antes de Cristo, ya al siglo XX después de Cristo, ya vistan el peplo griego, el jubón florentino, el justillo inglés o el blanco lino de los orientales; todos son clásicos, en el me-

jor sentido de la palabra, que es, a mi parecer, la fusión de lo primitivo y de lo culto, de la inspiración y de la escuela. También sería errado creer que la determinación de las corrientes del pensamiento, del sentimiento y de la cultura de una época perjudica al estudio de la poesía, porque, en primer lugar, hay que dar forma concreta y eficaz al criterio que separa y distancia a los verdaderos artistas de los semiartistas y de los profesionales y, en segundo, ayuda al conocimiento de los grandes artistas, dándonos cuenta de las dificultades que vencieron y de las victorias que lograron sobre la dura materia trabajada y que elevaron a contenido de arte y, en fin —porque también los grandes artistas tienen su lado flaco—, nos ayuda a conocer sus defectos. La determinación de la tendencia dominante o carácter general sirve también de aviso a los artistas, poniéndolos en guardia contra el adversario que encuentran en las mismas condiciones en que se proponen crear, y contra el que la crítica no puede hacerles más que esta advertencia general. Pero puede determinar asimismo esta advertencia que no presten oído a las que antes o después han descrito o describen la disposición psíquica de que venimos hablando como exclusiva de un pueblo o de una raza y que ha pasado a otros pueblos por contagio epidémico. Pues si es verdad que la expresión inmediata, violenta y tosca es la más frecuente entre los pueblos germánicos, que han tenido menos disposición para el refinamiento que otros pueblos, tal expresión es, en realidad, una disposición genéricamente humana, que aparece en todos los tiempos y lugares. Históricamente, esa expresión, en forma intensa, o como *fenómeno de masa,* se manifestó en toda Europa, desde fines del siglo XVIII en adelante, porque respondía a las condiciones filosóficas, religiosas y morales corrientes y comunes. Y como ya hemos advertido que esa tendencia es literaria sólo indirectamente, porque directa y primitivamente es de origen filosófico-religioso-moral, es necio tratar de curarse de ella con recetas de estéticos formalistas, como si dependiese de ignorancia técnica o retórica. Ya hemos dicho cómo han fracasado todos los intentos para mejorarla y borrarla. La

enfermedad declinará y desaparecerá cuando resurja una nueva fe en el alma europea que recoja, al fin, el fruto de tantas angustias sostenidas, de tantas fatigas ejercitadas, de tanta sangre derramada; declinará y desaparecerá, como ha declinado y vencido en determinados artistas, a consecuencia del sano desarrollo de su carácter filosófico-ético-religioso, de su personalidad, fundamento del arte como de todo lo demás. Y si no declina, antes aumenta y se complica con nuevas dolencias de un porvenir próximo, será porque la sociedad humana, tan trabajada y tan doliente, necesita todavía una prueba más dura. Con todo, los artistas verdaderos alcanzarán siempre la verdad integral y el clasicismo en la forma, como durante el siglo XIX han sabido libertarse del morbo que los circundaban los artistas que honran a la literatura moderna: Goethe, Fóscolo, Manzoni, Leopardi, Tolstoi, Maupassant, Ibsen, Carducci.

A P É N D I C E

I

IRONÍA, SÁTIRA Y POESÍA

Cuando la mente se ha hecho familiar con el concepto de que el arte es forma, o sea contenido como forma expresiva —concepto que en los tiempos modernos ha pasado a sangre y fuego—, no podemos refrenar cierto sentido de maravilla si tornamos a presenciar los intentos de viejos críticos y estéticos que se esfuerzan por distinguir entre materias artísticas y materias no artísticas, entre sentimientos de orden poético y sentimientos no poéticos o no poetizables. Con frecuencia, lo mismo que los tratadistas del arte dramático, llegan a asertos extravagantes; por ejemplo, a afirmar que los personajes de tragedia deben ser siempre monarcas, príncipes, señores o, cuando menos, altos dignatarios del Estado, y que los romanos y los griegos eran poéticos, pero no los visigodos o los lombardos, los bárbaros y los modernos. Después de habernos sonreído ante tales extravagancias y de haber rechazado el supuesto teórico de aquellas distinciones entre sentimientos y sentimientos, tenemos la obligación de comprender —como hace el historiador de la poesía— qué exigencias artísticas, históricamente determinadas, actúan en el fondo de las primeras o —como debe hacer el filósofo— qué exigencias técnicas se esconden en las entrañas de las segundas.

Deteniéndonos en estas últimas, que son las que ahora nos importan, tenemos que añadir a estas distinciones falaces una exigencia justa, un *motivo de verdad:* la necesidad de discernir la poesía pura y el arte puro de la poesía y del

arte aparentes y extrínsecos, admitiendo, más o menos claramente, que la forma expresiva es ahora pura y libre, y solamente ella misma, aunque nos sirva para fines técnicos y prácticos.

En otros términos: la investigación de la distinción entre las materias o partes de la realidad que son poéticas y las que no lo son, aunque se formule absurdamente, equivale a la distinción legítima, no entre materia y materia, sino entre las formas espirituales; y en este caso, entre la expresión que es sentimiento puro o intuición pura —poesía—, la expresión que es signo de pensamiento —prosa— y la expresión que es instrumento de conmoción de los afectos o acción —oratoria—. Distinción, para el que estudie el arte (1), tan fundamental que, aunque sólo de pasada, y pocas veces de propósito, se haya formulado y sistematizado teóricamente se encuentra en los juicios comunes cuando se afirma que tal composición es elocuente, pero no poética y que otra es prosaica o didáctica. Estos modos de juzgar se emplean corrientemente, no sólo para la poesía, sino para las demás artes, cuando se habla, por ejemplo, de pinturas verdaderamente pictóricas, prosaicas, narrativas, oratorias, edificantes, excitantes, o de esculturas y arquitecturas prosaicas y poéticas.

Conviene hacer cada vez más consciente, vigoroso y metódico el empleo de esta definición, sin la cual (para atenernos a la crítica e historia de la poesía y no amontonar ejemplos de distintas procedencias) no nos es posible comprender la naturaleza y la historia de tantas obras que se llaman (en el sentido griego, menándreo, romano, italiano del Renacimiento y francés del Siglo de Oro) *comediar*, y de tantas otras que se llaman novelas en el siglo XIX (novelas psicológicas, sociales, etc.), que pertenecen sustancialmente a la historia de la prosa, de la reflexión y del pensamiento, y que como tales se juzgan, aunque invaden el campo del arte. No nos es dado tampoco comprender la llamada *lírica* —por ejemplo, la clásica lírica francesa— que no es lírica, que es

(1) Véase mis *Conversazioni critiche*, I, 56-63.

más bien el reverso de la lírica, y que pertenece a la historia de la elocuencia, lugar donde solamente puede ser entendida y estimada en su carácter propio y dentro de sus límites. Pero convendría, a mi parecer, profundizar mejor el carácter de la oratoria, que generalmente va unida a la imagen del solemne sacudimiento o encendimiento del ánimo en obras de alta política y moral, pero que es, en efecto, más amplia de lo que acusan estas formas aparenciales y que se extiendan a todas las composiciones o más bien a todas las acciones que disponen a ciertos estados de ánimo, de afección y desafección, de parcial afección o de parcial desafección, de aprecio o de desprecio.

En efecto, todos los que están provistos del sentido de la poesía no se atreven a llamar *poesías* a muchas obras que suelen conseguir el efecto que apetecen, llamándolas, en cambio, graciosas, lindas, agudas, cancionables, irónicas, etc. No desearían seguramente que dejaran de existir; las desean, las buscan, gozan con su trato y con su familiaridad; pero si las llamasen poesía, si las oyesen llamar así, les parecería que profanaban o que consentían profanar este nombre, que se reserva a algo más íntimo, más austero, más sano y más religioso. El enamorado no tolera que nadie se burle de su amor, y la poesía es amor de la vida en contemplación, amor alegre y melancólico, sublime y triste, confiado y desesperado, como es siempre el amor. Pero los demás afectos que no son de amor por la vida, sino de exclusión, reducción o valoración de una forma cualquiera de vida con ventaja de otra, llevan en sí mismos el marchamo del obrar práctico, dando lugar a la oratoria comprendiéndola en el sentido amplio en que aquí la hemos definido.

Como la oratoria, como toda oratoria, esos afectos suponen algo más que la simple poesía: suponen una crítica o una reflexión que se convierte en acción sobre sí mismos o sobre los afectos de los demás. El poeta, en cuanto hombre, es verdad que reflexiona, critica, satiriza, se burla, ironiza, vela su pensar; pero como poeta supera estas posturas espirituales, fundiéndolas con todas las demás en la visión total de la realidad, que es siempre seria como tal realidad, que

no puede desvalorarse ni ridiculizarse, porque no tiene frente a ella otra realidad que pueda sustituirla y contraponerse a ella. La poesía es omnilateral, poliforme, y la oratoria, uniforme y unilateral. Razón por la cual muchos estéticos del período romántico, queriendo llevar a la poesía las corrientes pesimistas, entonces bastante poderosas, sin destruir la poeticidad de ella, tuvieron que refugiarse en cierta sublime *ironía,* o en cierto profundo humorismo, que era una cosa no oratoria, no exclusiva, no unilateral, sino risa y llanto a la vez y, en resumen, vida no práctica, sino poética.

Al recomendar la elaboración metódica y el empleo crítico de esta distinción fundamental, gracias a la que discernimos y distinguimos, entre las diversas actitudes espirituales, la actitud poética genuina, sería superfluo advertir que debemos guardarnos muy mucho de materializarla, como se hacía en algún tiempo, identificándola con otras de discurso rítmico o de discurso métrico, de oración suelta y oración ligada, de metros y estrofas prosaicos y de metros y estrofas poéticos, o con comedia y tragedia, sátira y lírica, novela y poema, etc. Lo que nos llevaría a trasladar la distinción de lo interno a lo externo, desapareciendo éste en el término contrario, a cuenta de confundir lo poético con lo impoético y al revés. Cuya tendencia es más bien una inclinación a lo fácil, porque las distinciones llevadas extensamente y de este modo manejadas cuestan poco trabajo al pensamiento, sin requerir excesiva crítica, sin poder eximirse nunca de la necesidad de penetrar en la individualidad del acto, donde solamente le es concedido separar las diversas actitudes espirituales y la poesía de la no poesía. Bajo las vestiduras de la prosa, de la comedia, de la novela puede latir verdadera y conmovedora lírica; bajo las del verso, de la tragedia, del poema, nada más que reflexión y que oratoria.

En los tiempos llamados de decadencia estética abundan las formas prosaicas y oratorias tomadas por poéticas; floresiendo, hasta en sus más variados matices, la broma, la bizarría, la burla, la parodia y la caricatura, como atestigua el siglo XVIII en Italia, tan rico de poemas heroico-cómicos y

de parodias, de versos y prosas burlescos, y cuya misma lírica amorosa se convierte en obra de argucia, de juego y de diversión, preparando la Arcadia. Y en esta última época literaria, que no tiene, digamos la verdad, fuerte sentido poético y fino gusto artístico, hay una gran producción de *arte irónico,* que toma aires de profundidad, y que cuando no se deja orear por estas corrientes parece vacua, convirtiéndose, a lo sumo, en simple juego, esforzado y frío a las veces. De modo que la investigación que se recomienda, aparte de su valor crítico universal, tiene otro sincrónico y actual. En buena parte de la literatura contemporánea, que con un andamiaje desenfrenado y caprichoso quiere darnos a entender que es hija de un sentimiento impetuoso y que es indomable a fuerza de ímpetu y de originalidad, que le obliga a prorrumpir en formas inusitadas de expresión, se advierte el frío irónico y oratorio, la trola y, simultáneamente, la malicia que, percibiendo o sospechando que no va a ser creída, lo toma todo a burla. Con eso es tan imposible hacer poesía como hacer dulces con sal y pimienta.

II

EN TORNO A LA GRADACIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE

La solicitud de mantener en su trono la idea de la poesía se traduce en el deseo legítimo que debe buscarse en el fondo del problema, absurdo y constantemente renovado, de una gradación a escala de las obras de arte.

Absurdo, porque es evidente que dos obras de arte o de poesía son dos mundos, completos en sí mismos, que no sufren comparación ni medida; son dos calidades que no pueden reducirse a cantidad en ningún respecto. Podrá decirse que una obra es pequeña o grande atendiendo a sus señales físicas, al espacio o al tiempo —hecho especial— que cada una de ellas ocupe, y así decimos que un soneto es pequeño con relación a una tragedia, una miniatura con relación a un fresco, una ménsula con relación a una iglesia. Pero en este caso actuamos a expensas de la imaginación o de la retentiva sobre lo externo y práctico, sobre lo no poético. Se podría, en otro sentido, hablar de obras menos complejas y de obras más complejas, según los estados de desarrollo espiritual de la Humanidad y del individuo; pero en este caso se trata de metáforas cuantitativas para designar diferencias cualitativas y de calidades intelectuales y morales, pero no artísticas.

Hasta cuando se tiene del arte un concepto falaz y se le confunde dentro del sistema y de la clasificación de las ciencias naturales, como le ocurre a Taine, es imposible graduar las obras de arte, porque es, en efecto, arbitrario aseverar que aquellas obras de arte que se refieren al *genus*

homo o al *genus vivens* son superiores a las que se refieren al *homo europœus, angelicus* o *gallicus*. Debe leerse el librito de Taine *De l'idéal dans l'art* cuando queramos conocer de cerca este punto de vista. No acertamos a comprender por qué el *genus* tiene más valor que la *species* o la *species* que el *individuum omnimode determinatum*.

Por otra parte, la gradación, la determinación cuantitativa, no logra el fin que se propone de distinguir los valores de las obras y de constituir órdenes de dignidad, porque, aun con esta suerte de lógica, la escala numérica permite la inserción, hasta lo infinito, de fracciones, entre número y número entero; de modo que, donde se cree diferenciar, estableciendo líneas divisorias, lo que se hace es poner un indiferenciable continuo.

Abandonando el problema absurdo y volviendo al motivo legítimo, éste queda satisfecho cuando el problema se formula con una distinción entre las obras que se llaman de poesía, obras de poesía verdadera y propia, y aquellas otras que tienen las apariencias y el nombre de tales, pero que no lo son.

¿Qué son, entonces? Son, ante todo, las obras que hemos reconocido intrínsecamente prosaicas o didácticas; son las obras llamadas conmovedoras o emocionantes, que son desahogos y no expresiones puras; son, en fin, las obras que llamamos de imitación, porque, en la poesía como en la filosofía, "cuando los reyes construyen, los arrieros no están ociosos"; y así como toda obra científica original va seguida de expositores, divulgadores, compiladores y eclécticos, así toda verdadera obra poética va seguida de literatos y artífices que la repiten, la contaminan combinándola con otras, la varían superficialmente y se dan el aire de nuevos poetas, cuando son los viejos, disminuidos, alterados y no sustituidos. Estas obras, u otras semejantes a éstas, son las que necesitamos distinguir de las primeras, calificándolas como obras de segundo, de tercero o de cuarto orden, juzgándolas, a las veces de interesantes, decorosas y bien hechas, pero no de geniales, ni de ideales, ni de bellas, ni de serenas, ni de vivas, ni de originales. No se trata de dife-

rencias cuantitativas, sino cualitativas; no se trata de obras poéticas de segunda escala, sino de obras no poéticas.

Ateniéndonos fuertemente a este criterio, se apagará ese deseo legítimo de claridad y de distinción, que no se borra, sino que se desvía en los intentos de clasificación cuantitativa de lo heterogéneo. Y tal vez logremos aplacar al mismo tiempo otro sentimiento no tan legítimo, como es el miedo a perdernos en lo innumerable, miedo fantástico, como todos los miedos, y que carece en este caso del fantástico apoyo de que las obras de arte sean innumerables. La historia produce de tarde en tarde, y con largos intervalos, obras de poesía pura y obras de pensamiento puro; el coro desaforado que las rodea está compuesto de voces de otra naturaleza y de ecos más o menos débiles y confusos.

III

DISCIPLINA Y ESPONTANEIDAD

Un lamento que se ha expresado muchas veces, y que vuelve a escucharse con frecuencia, se funda en el contraste entre el sentido exquisito de la forma, propio de los escritores de la edad que se cierra en Italia con el Renacimiento y en Francia con el siglo de Luis XIV, y el gusto, un tanto grosero y elemental, de los escritores que pertenecen a edades posteriores y que inician la literatura divulgadora, polémica y sentimental del siglo XVIII. Lamento semejante se repite observando la diligencia y solicitud con que se trabajaban los objetos por los artífices de otras edades y la poca sustancia, disimulada entre el oropel de las apariencias, que hay en las producciones de la industria moderna.

Recordaré, porque es lo primero que me viene a la memoria, lo que dicen Sainte Beuve en su ensayo sobre La Bruyère y Taine en su ensayo sobre Racine. Este último, advirtiendo el trabajo exquisito que ponía Racine en su prosa, escribe: "*Nous autres, aujour-d'hui, barbares écrivains de la décadence, nous avons peine à comprendre ces scrupules*".

La distinta tendencia, contrastada con la buena manera antigua, en lo que responde a verdad histórica se relaciona con el carácter ya estudiado; en virtud del cual la literatura moderna se vale más de la *efusión* que de la *expresión*. En la conmoción del afecto se desliza alguna vez la palabra justa, la palabra única, la palabra *qui soit la bonne*, como pedía precisamente La Bruyère; pero lo frecuente es que, para

conseguir mejor los fines del *desahogo,* se valga de sinónimos, de palabras más o menos impropias, de giros, de frases hechas y hasta de la retórica más trivial y manoseada.

Por otra parte, no podemos olvidarnos del periodismo, que es una forma de oratoria escrita. A él parece referirse Sainte Beuve cuando escribe: "*Sous tant des formes gentilles, sémillantes ou solennelles, allez au fond: la nécessité de remplir des feuilles d'impressions, de pousser à la colonne ou au volume sans faire semblant, est là. Il s'ensuit un développement démesuré du détail qu'on saisit, qu'on brode qu'on amplifie et qu'on effile au passage, ne sachant si pareille occasion se retrouvera. Je ne saurais dire combien il en résulte, à mon sens, jusqu'au sein des plus grands talents, dans les plus beaux poèmes, dans les plus belles pages en prose —oh! beaucoup de savoir-faire, de facilité, de dextérité, de main-d'œuvre savante, si l'on vent, mais aussi je ne sais quoi que le commun des lecteurs ne distingue pas du reste, que l'homme de goût lui-même peut laisser passer dans la quantité, s'il ne prende garde— le simulacre et le faux semblant du talent, ce qu'on appelle* CHIQUÉ *en peinture et qui est l'affaire d'une pouce encore habile même alors que l'sprit demeure absent*".

Concedido esto, hay que estar atentos al prejuicio escolástico y al aforismo que los antiguos definían *laudatio temporis acti,* no olvidando que la lucha entre la palabra propia y la impropia, entre la pasión y la ponderación, entre la difícil investigación de la belleza eterna y la humana inclinación que nos lleva a lo fácil, a lo que se consigue pronto, entre el trabajo y la holganza, la tensión y la distensión, es de todos los tiempos, porque es intrínseca al espíritu humano. Por eso se han dado *clásicos* en los tiempos más diversos y por eso en todos los clásicos hay algo no clásico. Pedro Corneille pedía clemencia en una de las epístolas-dedicatorias que figuran al frente de una de sus comedias: "*Nous pardonnons beaucoups des choses aux anciens; nous admirons quelquefois dans leurs écrits ce que nous ne souffririons pas dans les nôtres; nous faisons des mystères de leurs imperfections et couvrons leurs fautes du nom de licenses poétiques.*

Le docte Scaliger a remarqué des taches dans tous les latins; et de moins savants que lui en remarqueraient, dans les grecques et dans Virgile même, à qu'il dresse des autels sur le mépris des autres. Je vous laisse donc à penser si notre présomption ne sérait pas ridicule, de prétendre qu'une exacte censure ne pût mordre sur nos ouvrages, puisque ceux de ces grands génies de l'antiquité ne se peuvent pas soutenir contre un rigoureux examen".

Otro aspecto se deriva del contraste que se quiere desmenuzar en demasía; por eso citaré las observaciones de De Sanctis sobre la marmórea prosa de Leopardi, que ilustran maravillosamente el tema. "Se siente lo muerto, algo parado, quieto, que no se ajusta a la impaciencia de nuestro espíritu moderno, a la velocidad de nuestra aprehensión. Nuestros clásicos quieren demostrarlo todo y describirlo todo, de donde arranca la necesidad del período para circundar una proposición de todas sus circunstancias accesorias. La exposición desmenuzada engendra la impaciencia en los intelectos modernos, hechos a ver claro y pronto ante la sola aparición de las cosas, en estos tiempos del telégrafo y del vapor, sobre todo. Del mismo modo que los dialectos se comen las sílabas, y con elipsis y términos truncados y sobreentendidos se hacen más rápidos y vivos que la lengua materna, se procede hoy en las lenguas, buscando rapidez y brío, llegando en seguida a la conclusión, comiéndose las premisas. Es un progreso en el pensamiento que requiere el mismo progreso en la expresión; no hay peor cosa que buscar en la lengua procesos y formas antiguos, considerados como inviolables, para encerrar y encarcelar el pensamiento. Hoy, gracias sobre todo a la libertad política, nace una prosa más suelta, de más elasticidad, conforme a los infinitos poros de un pensamiento más desarrollado y con su base en lo más vivo de la lengua que se habla...".

La verdad es que el arte de la prosa, nacido del arte de la poesía, ha dejado pronto a un lado el sello de su destino; de aquí la tendencia a tratar más propiamente el puro sentimiento, en cuanto se hace expresión, y no el pensamiento, que es crítica. Así los grandes pensadores, clásicos a su modo,

pocas veces han sido incluidos en los *prosistas* clásicos. Ni Kant, ni Hegel en Alemania, ni Bruno y Vico en Italia, ni siquiera Aristóteles, ni tampoco, en cierto sentido, Descartes, del cual leemos en las historias de la literatura francesa que su mérito como escritor "*a peut-être été surfait*" porque "*il a une phrase longue, enchevêtrée d'incidentes et de subordonnées, alourdie de relatifs et des conjonctions, qui sent enfin le latin et le collège; il la manie avec insoucience; la laisse s'étaler sous les poids de la pensée, sans coquetterie mondaine et sans inquiétude artistique*" (Lanson). Censuras que tienen su parte de razón, pero que son con más frecuencia irracionales e indiscretas, porque debe considerarse que los filósofos han de saber cómo se escribe de filosofía, con qué ánimo, con qué *pathos*, con qué acentos, e insistencia, y razonamientos, y sugestiones, sin que les importe un bledo la opinión de los hombres de mundo, que no viven su drama mental. Los poetas, artistas y estilistas, cuando hacen prosa, caen con facilidad en minucias, en halagos, en dar demasiado relieve y demasiado calor a los incidentes, como declaró el pensador Tommaseo, que declaraba sin eufemismos que quería trabajar la prosa como la poesía y trabajar más sobre la periferia que sobre el centro. En cierto sentido, los tiempos modernos han creado verdaderamente la prosa, la prosa prosaica, y no la prosa poética o retórica.

Con esto no se quiere afirmar que la prosa —que tiene siempre un sector poético de sentimiento y expresión lírica— no deba observar el ritmo y tomar el calor o el color de la vida y que no le convenga la disciplina, el *ars rethorica*, el *cursus*, y los frenos y bridas que requiere toda obra humana. Esta efectiva conciliación de opuestos no es de materia ni observación históricas, ni de distinción teórica, sino achaque de ingenio y de gusto. "*Il y a dans l'art* —decía La Bruyère con palabras que me place repetir aquí para acabar— *un point de perfection comme de bonté ou de maturité dans la nature: celui qui le sent et qui l'aime, a le gout parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime en-deçà ou au-delà, a le goût défectueux*".

SERIE VERDE: ENSAYOS Y FILOSOFÍA
VOLUMEN SENCILLO

Benedetto Croce nació en Pescasseroli en 1866 y murió en Nápoles en 1952. Dedicó sus primeros años al estudio de la literatura italiana y de la histria napolitana. Más adelante descubrió su verdadera vocación al adentrarse en el estudio de la filosofía, escribiendo ya en 1902 dos de sus obras capitales: la **Filosofía del espíritu** y la **Estética.** A éstas siguieron otras obras no menos importantes como la **Lógica,** la **Filosofía de la práctica** y **Teoría de la Historiografía.** En 1903 fundó la revista **La Crítica,** donde se revisó la historia y literatura de Italia. Intervino también en política; fue dos veces ministro, la última en 1944 en el «gobierno antifascista de liberación». Este **BREVIARIO DE ESTÉTICA** es, no obstante su dimensión, una de sus mejores obras. Es considerada unánimemente como una acertada iniciación a los estudios estéticos, asequible a toda clase de lectores.

COLECCIÓN AUSTRAL

ESPASA-CALPE